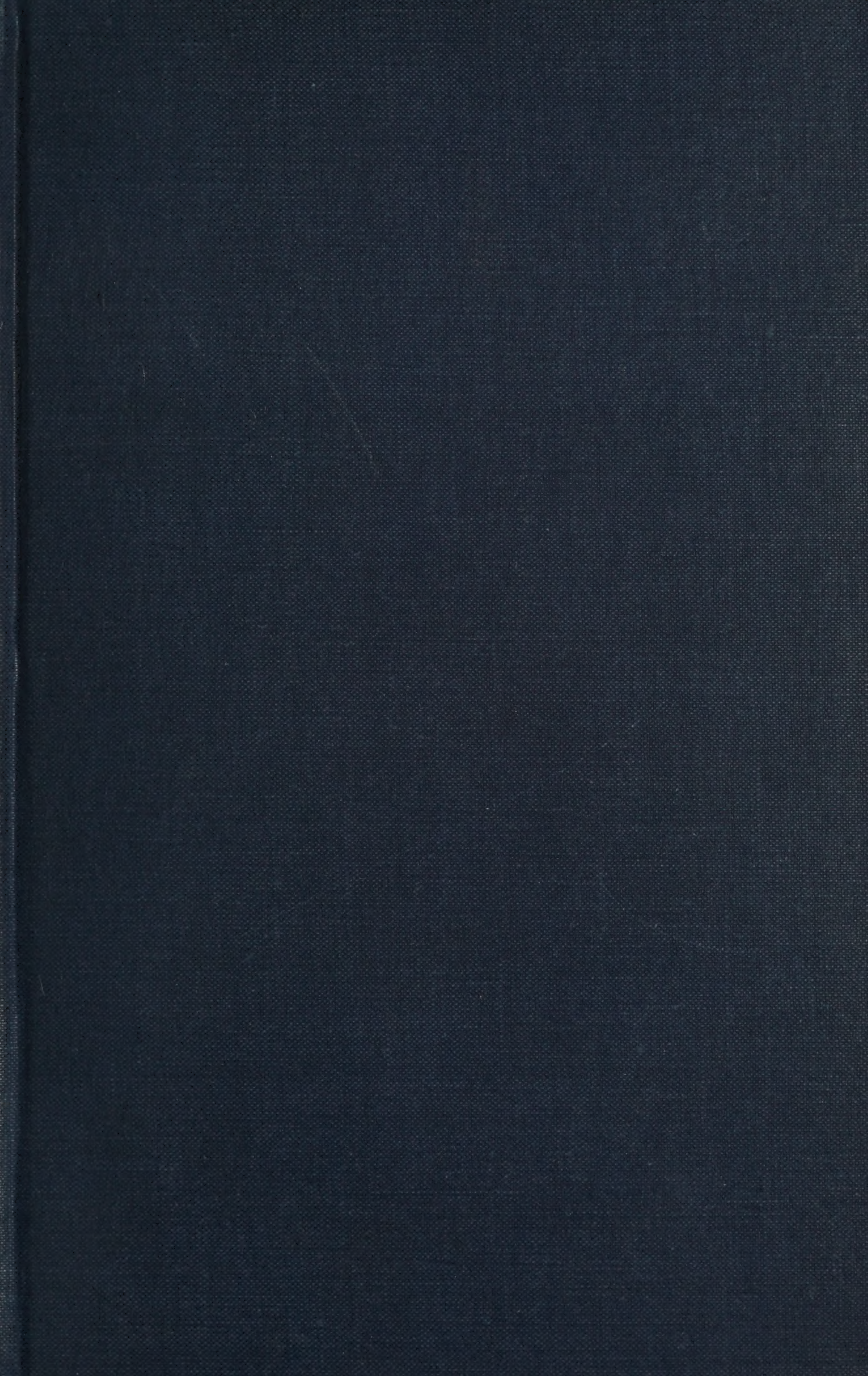


HANDBUCH

DER

MUSIKGESCHICHTE

VON

HUGO RIEMANN

ERSTER BAND

ALTERTUM UND MITTELALTER

(BIS 1450)

ERSTER TEIL



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1904

ERSTER TEIL

DIE MUSIK DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

Vorwort.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hat eine so gewaltige Verbreiterung und Vertiefung der musikalischen Studien gebracht, daß es jetzt viel mehr als je zuvor als eine schier unlösbare Aufgabe erscheinen muß, eine »Allgemeine Musikgeschichte« zu schreiben. Durch die von Jahr zu Jahr zu immer unheimlicheren Dimensionen anwachsende Menge wertvoller Spezialarbeiten auf allen Teilen des ganzen Gebietes ist der Beweis erbracht worden, daß wir über weite Strecken der Musikgeschichte sogar uns naheliegender Jahrhunderte bisher sehr wenig unterrichtet sind und noch weit ausholender Vorarbeiten bedürfen.

Andererseits ist aber doch durch die Spezialarbeiten über einzelne Epochen, einzelne Kunstgattungen, einzelne Tonkünstler, ja einzelne Werke und auch über einzelne Fragen aus dem Gebiete der Musiktheorie usw. so viel neues Licht verbreitet worden, daß deren Verwertung und Zusammenfassung in allgemeinen Darstellungen mehr und mehr zum unabweislichen Bedürfnis wird und zwar einmal darum, weil die natürlich weiter gelesenen älteren musikgeschichtlichen Handbücher eine Menge heute nicht mehr haltbare Berichte und Urteile weiterverbreiten, dann aber auch, weil die verstreuten Einzelarbeiten dem Wissensbedürftigen gar nicht ohne weiteres erreichbar und heute schon kaum mehr zu übersehen sind.

Der vorliegende Versuch einer allgemeinen Geschichtsschreibung der Musik ist auf Grund dieser Überlegungen entstanden, und der Verfasser bittet, ihn in diesem Sinne aufzunehmen. Ein vollständiges Verzeichnis aller einschlägigen Arbeiten würde ungefähr ebensoviel Raum in Anspruch nehmen wie diese ganze Darstellung. Dasselbe konnte daher keinesfalls in den Plan einbezogen werden; vielmehr war sogar für Zitate die Beschränkung auf die allerwichtigsten Ergebnisse geboten. Übrigens ist die Zahl der wertlosen, weil nur ausgetretene Pfade gehenden Schriften, deren Erwähnung gar keinen Zweck hätte, auf dem Gebiete der Musikgeschichte eine sehr große. Nicht eine Bibliographie der Literatur über Musikgeschichte, sondern eine Zusammenfassung der Ergebnisse der

bisherigen musikhistorischen Forschung in einer lesbaren übersichtlichen Darstellung ist der Zweck, den der Verfasser im Auge hatte.

Von einer breiten Untermalung der Darstellung der Anfänge der Musikkultur in der Art wie sie die älteren allgemeinen Musikgeschichten geben, indem sie den Berichten über die Musik des klassischen Altertums lange Abhandlungen über die Musik der Ägypter, Babylonier, Chinesen, Inder und gar der von der europäischen Kultur nicht beleckten Naturvölker der Gegenwart vorausschicken, glaubte der Verfasser absehen zu dürfen. Schwerlich wird die Wissenschaft jemals in die Lage kommen, von einem erweislichen Einflusse einer uralten Musikkultur des fernsten Ostens auf die Entwicklung der musikalischen Kunst des Westens reden zu können; sollten sie wider Erwarten doch in die Lage kommen, so mag es der Zukunft vorbehalten bleiben, auch diese Ergebnisse der Forschung der allgemeinen Darstellung einzuverleiben. Einstweilen können wir uns ohne Skrupel bescheiden, die Wurzeln der europäischen Musikkultur bis zurück in die ohnehin schon ins Sagenhafte zerfließenden ältesten Berichte der Griechen zu verfolgen. Gelegenheit zu Seitenblicken auf die uns aus bildlichen Darstellungen bekannte Musikübung der Ägypter, desgleichen auf die relativ sehr früh entwickelte Theorie der Tonverhältnisse bei den Chinesen ergibt sich ganz von selbst schon bei Erörterung der betreffenden Fragen für die griechische Musik, und die Inder und Araber kommen gleichfalls geeigneten Orts zu ihrem Rechte, wenn auch erst im Mittelalter.

Wenn einer der jüngsten Zweige der Musikwissenschaft, die musikalische Ethnographie, unter Anwendung aller Errungenschaften moderner Forschungstechnik aus phonographischen Aufnahmen von Gesängen der Naturvölker und genauer Untersuchung der Konstruktion von Musikinstrumenten zu Resultaten kommt, welche den uralten Traditionen der Theorie der Tonverhältnisse ins Gesicht schlagen (Intervalle von $^3/_4$ Ganzton, »neutrale« Terz u. dgl.), so ist es jedenfalls nicht Sache der Geschichtsforschung, von solchen Beobachtungen der Gegenwart aus die Darstellung der Verhältnisse der Vergangenheit beeinflussen zu lassen. Hier ist ein ernster Warnungsruf an die Musikhistoriker am Platze, sich nicht den Blick durch die exakten Forscher der naturwissenschaftlichen Methode trüben zu lassen. Die frappante Übereinstimmung der in Zeitabständen von vielen Jahrhunderten gleichermaßen von den Chinesen, Griechen und den Völkern des europäischen Westens gefundenen Teilung der Oktave in zwölf Halbtöne als letzte Vervollkommnung der wechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltenden siebenstufigen Skala ist denn doch ein historisches Faktum, das man mit

ein paar mangelhaft gebohrten Pfeifen aus Polynesien oder mit fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber nicht über den Haufen rennt. In ihrem Gesamtverlaufe ist doch erfreulicherweise die Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung und Formulierung derselben Erkenntnisse, daß wir alle Ursache haben, uns den Unterschied zwischen der Art zu Hören vor Jahrtausenden und der heutigen möglichst klein vorzustellen und allem mit ernstem Mißtrauen zu begegnen, was geeignet scheint, dieses Fundament zu erschüttern.

Der Verfasser zweifelt nicht, daß manche Partien seiner Darstellung lebhaften Widerspruch finden werden, so z. B. seine Deutung der von den Autoren berichteten stufenärmeren Melodik der »Archaïka«, der altüberkommenen Tempelgesänge der Griechen im Sinne anhemitonischer Pentatonik; aber im Hinblick auf die wenn auch teilweise durch späteres Mißverstehen entstellten Aussagen der alten Autoren ist doch das Schlußergebnis, die Nachweisung ganz derselben Erscheinungen im fernsten Osten (China, Japan, Polynesien) und im Westen (Kelten) so frappant, daß es unverantwortlich wäre, die Augen zuzumachen, um auch hier nicht zu sehen, daß die Fundamente des musikalischen Hörens festliegende, unabänderliche sind und nicht von willkürlichen Abmachungen und Gewöhnungen abhängen.

Von sonstigen hervorspringenden Punkten, in denen die Sonderart der Darstellung des Verfassers sich bemerklich macht, seien noch genannt die Deutung der griechischen Notenschrift auf Grundlage der dorischen Stimmung als Grundskala, durch welche alle Übertragungen von Überbleibseln griechischer Musik in andere Transpositionen rücken als die jetzt üblichen; ferner die Ansichten über die Rhythmik der mit Neumen oder Choralnoten notierten Melodien des Mittelalters. Durchaus nicht mehr in das Gebiet strittiger Konjekturen gehören dagegen die Nachweise der Entwicklung der Formen der modernen Instrumentalmusik von den Kanzonen, Suiten und Sonaten des 17. Jahrhunderts bis zu den Symphonien des 18. Jahrhunderts. Die Wiederentdeckung der Bedeutung genialer Meister der Tonkunst, wie Abaco, J. Fr. Fasch und Johann Stamitz rechnet der Verfasser zu den erhebendsten Momenten seines Lebens. In den Werken dieser drei Männer sind unserm Besitzstande unvergänglicher Kunst tatsächlich charakteristische Typen von allerhöchstem Werte zugewachsen.

Vielleicht tritt in der vorliegenden Darstellung hie und da etwas merklich der stärkere Nachdruck hervor, der auf die Instrumentalmusik gelegt ist. Möge man daraus keine Waffen gegen den Verfasser schmieden wollen. Ist es doch nur allzubegreiflich, daß das flüchtige Element des bloßen Tones ohne Verbindung mit

den diskutierbaren Begriffszeichen der Sprache einer theoretischen Betrachtung lange die allergrößten Schwierigkeiten entgegenstellte, daß besonders die rein musikalische Formenlehre im Altertum und Mittelalter über die Definition der Skalen kaum hinauskam. Die Lehre der musikalischen Rhythmik und die allgemeine Ästhetik der musikalischen Formen sind daher mit der Theorie der Poetik verquickt bis in die allerneueste Zeit hinein, wo endlich die reine Instrumentalmusik sich sogar einen Ehrensitz neben der Allerweltsfavorite, der Oper, errungen hat.

Eine allgemeine Geschichte der Musik hat aber wohl Ursache, die Augen aufzumachen, um zu sehen, wo auch schon in früheren Zeiten eine selbständige Instrumentalmusik ihre Existenz kund tut; und man wird aus der vorliegenden Darstellung entnehmen können, daß das bis zurück in die sagenhaften griechischen Urzeiten tatsächlich geschehen ist.

Leider hat ein ungünstiges Schicksal uns so gut wie gar keine Denkmäler der Instrumentalmusik im Altertum und Mittelalter erhalten. Daran mag die Verfehmung der fahrenden Spielleute durch die Kirche mitschuldig sein; es liegt aber doch auch sehr nahe, zu bedenken, daß die Improvisation, deren Rolle in der instrumentalen Praxis bis ins 18. Jahrhundert eine sehr hervortretende ist, in älterer Zeit noch mehr im Vordergrunde stand. Um einen Chor oder auch selbst einen Sologesang mit Begleitung von Instrumenten vortragen zu können, ist eine Mehrheit Musizierender erforderlich und daher irgendwelche Form der Notierung oder doch mindestens die Festhaltung der Melodien im Gedächtnis unerläßlich. Der einzelne Aulet oder Kitharist aber konnte jederzeit, im Altertum so gut wie heute, Bewunderung erwecken durch die Vorträge, die der Moment seinem Genius eingab; das gleiche gilt natürlich für die mittelalterlichen Fahrenden, die gewiß nicht die schlechtesten der Musikanten ihrer Zeit gewesen sind. Das wahre Genie ist unerschöpflich und überreich; das Bedürfnis, seine Emanationen festzuhalten, entsteht, abgesehen von den Fällen, die eine Notierung technisch unerläßlich machen, erst durch den Erfolg — doch reicht auch da in vielen Fällen die mündliche Überlieferung aus. Nur die Komplizierung der künstlerischen Arbeit, die Steigerung der Wirkung durch Anwendung von Mitteln der Technik, welche die Improvisation nicht wohl bezwingen kann, vor allem aber die Absicht der Vereinigung mehrerer Instrumentenspieler zu einem Ensemble macht die schriftliche Aufzeichnung zur Notwendigkeit.

So viel zur Erklärung der merkwürdigen Tatsache, daß wir in älteren Zeiten vielfach Andeutungen über eine derjenigen der Vokalmusik überlegene reiche Ausgestaltung der Instrumentalmusik

begegnen, von deren Beschaffenheit wir uns aber mangels aller Monumente kaum einen Begriff machen können. —

Auffallen wird auch der scharfe Gegensatz, in welchen sich der Verfasser in der Frage der Mehrstimmigkeit bei den Griechen gegenüber den Darstellungen Westphals und Gevaerts stellt. Hier könnte es scheinen, als genüge das Werk nicht der als Programm anerkannten Aufgabe, die Ergebnisse der Einzelforschungen zusammenzufassen. Gegen eine solche Auffassung der Aufgabe sei aber ein für alle Mal Protest erhoben. Nicht eine kritiklose Zusammentragung der angeblich erwiesenen Schlußbehauptungen der verschiedenen Forscher kann vernünftigerweise das erstrebte Ziel sein, sondern vielmehr eine gewissenhafte Prüfung und Vergleichung mit bestimmter Ablehnung alles dessen, was übers Ziel hinausschießt und sich auf das Gebiet phantastischer Konstruktion verirrt. Eine gewisse unbarmherzige Nüchternheit ist der Geschichtsschreibung unentbehrlich, nicht nur gegenüber allgemein verurteilten monströsen Auswüchsen wie der »westphalisierten« Überarbeitung des ersten Bandes von Ambros' Musikgeschichte durch B. v. Sokolowski oder Fr. v. Driebergs »Kunst der Komposition ... nach griechischen Grundsätzen«, sondern auch gegenüber vorsichtigeren und geistreicheren Kombinationen, wie z. B. Gevaerts Klassifizierung der altkirchlichen Hymnen und Antiphonen nach den leider selbst noch unerklärten Favoritskalen der Kitharistik der römischen Kaiserzeit. Bei allem Respekt vor der Gelehrsamkeit Gevaerts und seiner Mitarbeiter muß doch schon jetzt betont werden, daß die Kunstbauten, welche er mit Genie und Geschmack aufgeführt hat, allmählich abbröckeln und rissig werden. Gevaert begegnet sich mit seinem großen Vorgänger Fétis darin, daß er große Würfe wagt, Jahrhunderte überwölbende Brücken spannt; er ist zwar minder naiv und vorsichtiger als Fétis, aber doch noch lange nicht vorsichtig genug. Deshalb erschien es untunlich, die Musik des Altertums und die frühmittelalterliche Kirchenmusik einfach im Lichte der Auffassung Gevaerts wiederzugeben. Der Verfasser kann das nur mit aufrichtigem Bedauern konstatieren; denn es wäre gewiß eine angenehmere Aufgabe, solche stilvoll abgerundete Schilderungen größerer Epochen im Abriß wiederzugeben, anstatt die schadhaften Träger aufzuweisen, auf denen die kühnen Konstruktionen ruhen.

Leider steht es nicht anders in der Neumenfrage. Trotz der Publikation einer großen Zahl von Spezialarbeiten zum Teil sehr großen Umfangs über die Tonhöhenbedeutung und die Rhythmik der Neumen der Zeit vor Guido, sind wir auch heute noch außerstande, eine linienlose Neumierung auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zu entziffern. An die Stelle des naiven Vertrauens

auf den künstlerischen Instinkt, mit welchem 1852 Coussemaker die Übersetzung eines »planctus Karoli«, eines »modus Ottinc« usw. unternahm, ist zwar eine größere Vorsicht getreten. Man arbeitet mehr mit philologischen Methoden und verzichtet lieber auf den Gedanken, in den Notierungen des 8.—10. Jahrhunderts wirkliche Melodien vor sich zu haben, in der Hoffnung, in den Gesetzen einfacherer Sprachbetonung und Interpunktion einen Schlüssel für die Tonhöhenbedeutung der Neumen zu finden. Das ist wenigstens der Standpunkt O. Fleischers in seinen »Neumenstudien« (1895—97), der in allem Ernste die Frage der Entzifferung der Neumen endgültig gelöst zu haben vorgibt. Scheinbar berührt sich Fleischer mit Gevaert, sofern auch letzterer eine Entwicklung von einfach syllabischer Komposition zu kunstvoll verzierter Melodik annimmt. Aber, wenn man näher zusieht — welcher bodenlose Abgrund zwischen beiden Standpunkten! Nach Gevaert sind auch die ältesten und einfachsten Hymnen und Antiphonen, für die er die direkte Herkunft aus der antiken Musik annimmt, wirkliche Melodien, während nach Fleischer (II. 120) erst im 10. Jahrhundert durch die Sequenzen sich der Geschmack an eigentlicher Melodiebildung entwickelt hätte und dadurch die alte Rezitationsweise untergegangen wäre. Das ist wiederum so ein Beleg für die gänzliche Unmöglichkeit, die »Resultate der neuesten Forschung« in eine allgemeine Darstellung einzuarbeiten; aber auch eine Widerlegung der einzelnen Thesen und Schlüsse, durch welche Fleischer zu seiner vermeinten Lösung der Neumenfrage kommt, ist nicht wohl in die allgemeine Darstellung selbst aufzunehmen, sondern kann nur für einen Exkurs im Anhange in Frage kommen.

Angesichts der stetig sich mehrenden Neudrucke älterer Musik erschien eine Aufnahme von Illustrationsbeispielen nur mehr in sehr beschränktem Maße erforderlich. Selbst für das heute noch beinahe ganz im Dunkel liegende 14. Jahrhundert stehen ja Veröffentlichungen größeren Umfangs in naher Aussicht (durch Fr. Ludwig). Durch die Einschränkung der Musikbeilagen wurde aber viel Raum für die räsonierende Betrachtung gewonnen, auf welche es doch natürlich in erster Linie ankommt.

Freilich wäre es aber sehr erwünscht, daß auch dem minder bemittelten Musikstudierenden die zum Teil sehr kostspieligen Neuausgaben in umfassendem Maße zugänglich gemacht würden. Das ist leider bis heute nur in sehr wenigen Städten der Fall, in denen eine öffentliche Musikbibliothek oder ein akademisches musikwissenschaftliches Institut ihren Bedürfnissen entgegenkommt. Hier Wandel zu schaffen, sollten sich alle, die es mit der Musikbildung ernst meinen, recht sehr angelegen sein lassen. Für Städte mittlerer Größe,

in denen eine Anzahl Musikschulen einander Konkurrenz machen, sollte es doch erreichbar sein, Vereine zu begründen, deren einziger Zweck die Ansammlung von Musikbibliotheken für Studienzwecke wäre. Daß die Herausgeber der großen Sammelwerke den Vereinen einen hohen Rabatt bewilligen würden, ist zweifellos, da sie durch Förderung derartiger Sammelstätten nicht nur den Interessen der Kunst dienen, sondern auch ganz neue Absatzgebiete für diese schwerwiegenden Verlagsartikel schaffen würden.

Möchte diese Anregung fruchtbaren Boden finden und nicht ungehört verhallen! Lasse man sich nicht durch die Schwierigkeit des ersten Anfangs von derartigen Unternehmungen abschrecken, nämlich durch den Umstand, daß der Anfang einer solchen Sammlung ja freilich noch keine Bibliothek ist! Gut Ding will Weile. Stehen nur erst einmal eine Anzahl Bände der Denkmäler-Publikationen nebeneinander, so wird sich bald genug durch billige Gelegenheitskäufe, Schenkungen usw. der Bestand mehren. Ein Raum für die Aufstellung mit einem Arbeitstisch ist schließlich wohl überall aufzutreiben; wächst aber erst die Bibliothek und ihre Benutzung, so ist zu Sorgen gar kein Anlaß mehr.

Leipzig, Ostern 1904.

H. R.

Inhalt.

II. Kapitel: Chortänze (§§ 6—9).

III. Kapitel: Die Lyrik (§§ 10—12).

IV. Kapitel: Das Drama und die Virtuosen des Dithyrambus (§§ 13—16).

Einleitung.

Wenn wir eine Darstellung der Geschichte der Musik sogleich mit der Musik der Griechen anheben lassen, so bedarf ein solches Vorgehen wohl einiger erklärenden Worte. Der breite Raum, den in andern Musikgeschichten die Musik der Chinesen, Ägypter, Inder und auch der Hebräer einnimmt, kann wohl die Frage veranlassen, ob nicht eine rationelle chronologische Ordnung die Vorausschickung eines Abschnittes über die Musik der Völker bedingt, deren Kultur hinter das Zeitalter der Blüte Griechenlands zurückreicht. Bei näherer Betrachtung ergibt sich aber doch, daß wir ein Recht haben, von einer solchen streng chronologischen Ordnung abzusehen und das wenige Positive, was wir über die Musik der ältesten Kulturvölker beizubringen vermögen, vielmehr gelegentlichen vergleichenden Ausblicken vorzubehalten. Denn irgendwelcher genetische Zusammenhang ist zwischen der sehr alten Musikkultur der Chinesen und derjenigen der Griechen nicht erkennbar, und von der Musik der Ägypter wissen wir außer bildlichen Darstellungen von Instrumenten überhaupt doch eigentlich nichts. Bezüglich der Musik Indiens ist allergrößte Vorsicht geboten, da nicht zu entscheiden ist, was in ihr alter, vorgriechischer und was vielmehr mittelalterlicher, arabischer Kultur angehört. Die Musik der Hebräer lebt vielleicht sogar noch heute in Elementen des altüberkommenen kirchlichen Gesanges fort; aber im übrigen wissen wir auch von ihr so gut wie nichts und können es verantworten, wenn wir auch sie nur rückblickend von der christlichen Kirchenmusik aus bedenken. Dagegen liegt aber der direkte Zusammenhang der abendländischen Musikkultur mit der griechischen offen zutage; sowohl die praktische Musikübung als insbesondere auch die Theorie der Musik hat der europäische Westen tatsächlich von den Griechen übernommen und fortgebildet; deshalb mögen uns die in sagenhaftes Dunkel verlaufenden Anfänge der griechischen Musik zugleich als Grenze der Darstellung nach rückwärts gelten, zumal gerade die Anfänge der griechischen Musik uns Anlaß geben werden, des uralten chinesischen Tonsystems zu gedenken. A. W. Ambros hat in seiner »Geschichte der Musik« (1862—1878) den gegenteiligen Weg eingeschlagen und beginnt mit Proben der Musikübung von Naturvölkern, in welcher er den natürlichen Ausgangspunkt der Entwicklung kunstmäßiger Musik sehen zu müssen glaubt.

Dagegen läßt sich einwenden, daß immerhin fraglich ist, inwieweit sich in den Gesängen besonders asiatischer Völker Nachwirkungen und Reste untergegangener Kulturen verbergen. Doch sei gern anerkannt, daß Ambros' Buch durch seinen allgemeinen kulturhistorischen Hintergrund den Vorzug lebendiger Anschaulichkeit gewinnt, während vorliegender Darstellung vielleicht der Vorwurf allzu großer Beschränkung auf das rein Musikalisch-Sachliche gemacht werden kann. Selbst auf einem zu farbenreicherer Ausführung so verlockenden Gebiete wie dem der klassischen Zeit des Griechentums hat der Verfasser es vorgezogen, sich streng an sein Thema zu halten und von weiter ausholenden allgemeinen Schilderungen abzusehen, um möglichst Raum und Interesse für das eigentlich Musikalische zu sparen. Ist doch an gelehrten und zugleich glänzend geschriebenen Werken über griechische Kultur und Kunst wahrlich kein Mangel. Dagegen ist die Zahl der sich speziell mit der Musik der Griechen beschäftigenden Arbeiten immerhin beschränkt, und fehlt es vor allem an zusammenfassenden Darstellungen der Ergebnisse vieler kleinen Spezialstudien. Doch wird freilich immerhin die Musik des klassischen Altertums auch von der allgemeinen Geschichtschreibung eingehender berücksichtigt als die Musikpflege im Mittelalter, aus dem nicht wohl zu übersehenden Grunde, daß wie die Kunst überhaupt so besonders auch die Musik im öffentlichen Leben der Griechen eine seither nicht wieder erreichte bedeutsame Rolle spielte und sogar in umfassendem Maße Gegenstand der Staatenverfassung und Gesetzgebung war. Ist es doch für den Hellenismus geradezu charakteristisch, daß nicht Kriege und Siege, nicht Städte- und Staatengründungen und nicht Herrscherlebenszeiten die Grundlage ihrer Zeitrechnung bildeten, sondern vielmehr jene Festspiele zu Olympia, in denen die auf harmonische Ausbildung des Körpers und Geistes gerichtete Erziehungsweise der Griechen ihren prägnantesten Ausdruck fand. Wenn auch gerade bei den olympischen Spielen weder die Musik noch überhaupt die Kunst an den Agonen (Wettkämpfen, Preisbewerbungen) beteiligt war, vielmehr diese nationalen Hauptspiele zunächst etwa unsern großen Turnfesten, verbunden mit Wettrennen und Regatten, vergleichbar scheinen, so spielten doch die schönen Künste eine ganz hervorragende Rolle bei der gesamten äußern Gestaltung der Feste und besonders bei ihrer abschließenden Krönung durch Verherrlichung der Sieger in Preisliedern, zu denen die hervorragendsten Dichterkomponisten ihr Bestes beisteuerten. Es genüge hier, einen Pindar zu nennen, dessen olympische, pythische, isthmische und nemeïsche Epinikien, Gesänge zu Ehren der Sieger bei den vier großen nationalen Festspielen, die höchste Gipfelung

der antiken Lyrik bilden. Bedenkt man aber ferner, daß die olympischen Siege auch durch die bildende Kunst in Gestalt von Weihgeschenken aller Art, Reliefdarstellungen, ja in Standbildern der Sieger selbst der Nachwelt überliefert wurden, daß ferner mit den Festen feierliche Opfer verbunden waren, bei denen ebenso wie bei den prunkenden Umzügen und vollends bei der abschließenden Siegesfeier im Prytaneion Gesang, Instrumentenspiel und pantomimischer Tanz wesentliche Faktoren waren, so erscheinen doch auch die olympischen Spiele in ganz eminenter Weise vom Nimbus antiker Kunstübung umstrahlt. Bei den durchaus dem Apollonkultus geweihten pythischen Spielen zu Delphi aber bildeten die musischen Agone geradezu den Mittelpunkt des Festes, weshalb sie unser Interesse in hervorragendem Maße in Anspruch nehmen müssen. Die nemeïschen Spiele und die isthmischen Spiele waren ähnlich wie die olympischen gymnastische und sportliche, und nahmen erst spät, die nemeïschen gegen Ende der Selbständigkeit Griechenlands, die isthmischen erst in der römischen Kaiserzeit musische Agone auf, so daß auch bei ihnen in der klassischen Zeit die musischen Künste nur für die äußere Umrahmung der Feste von Anfang an und fortgesetzt ihre bereits gekennzeichnete Rolle spielten. Die Folge dieser die Teilnehmer aus ganz Hellas zusammenrufenden großen nationalen Festspiele war so geordnet, daß die pythischen, isthmischen und nemeïschen sich möglichst auf die drei Jahre verteilten, in denen keine Olympien stattfanden (die Pythien im dritten, die Nemeen im zweiten und vierten, die Isthmien im ersten und dritten Jahre jeder Olympiade). Neben diesen nationalen Festen bestanden durch Jahrhunderte während der Blütezeit der Nation eine große Zahl zum Teil hinter denselben in keiner Weise zurückstehender Feste der Einzelstaaten, so besonders in Athen die großen und kleinen Panathenäen, die Eleusinien, die großen städtischen und die kleinen ländlichen Dionysien, eine ganze Reihe von Erntefesten (Thargelien, Pyanopsien, Lenäen, Anthesterien usw.), in Sparta bzw. dem nahen Amyklä die Hyakinthien und Karneen, in Argos das Herafest, in Theben das Heraklesfest und die Daphnephorien, in Delphi außer den Pythien noch die Theophanien, Theoxenien und Soterien (sämtlich zu Ehren Apollons), in Delos, der angeblichen Geburtsstätte des Apollon, die Apollonien und Delien, in Arkadien die Lykäen, in Rhodos die Haliäen und Dionysien usw. Der Kalender der Griechen war durchsetzt mit Festtagen, ja Festwochen, so daß das Fehlen eines dem Sabbat der Hebräer oder dem Sonntage der Christen entsprechenden arbeitsfreien Tages jeder Woche dadurch mehr als aufgewogen wurde, und das ganze Jahr eine lange Kette von Festen

bildete, welche nur der festlose unwirtliche November (Maimakterion) unterbrach. Wir werden auf manche dieser Feste eingehender zurückkommen, soweit dieselben entweder regelmäßige musikalische Agone aufweisen oder doch überhaupt in reicherem Maße die Musik heranziehen. Sind doch die Dionysien zu Athen die Geburts- und dauernde Pflegestätte der dramatischen Dichtkunst, die aber bei den Griechen ähnlich wie im modernen Musikdrama eine ideale Konkurrenz aller Künste vorstellte. Saitenspiel und Aulosspiel mit oder ohne Gesang und mit oder ohne Tanz und Gebärdenspiel fehlten kaum bei einer festlichen Veranstaltung der Griechen.

Es mutet uns Heutige gar seltsam an, zu erkennen, welche dominierende Stellung der Kunst in der gesamten Organisation der griechischen Staaten zugewiesen war; lag doch die Leitung der musischen Agone und die Zuerkennung der Preise in den Händen der höchsten Beamten, und bildete doch die Unterweisung in den Künsten einen integrierenden Bestandteil der gesamten Jugenderziehung. Man muß geradezu den Gesamtgeist, der das Hellenentum beherrscht, als einen künstlerischen bezeichnen. Dünkt es uns auch heute grausam, daß körperliche Gebrechen den Griechen sozusagen entehrten, so ist doch jedenfalls diesem durchgeführten Schönheitskultus uneingeschränkte Bewunderung zu zollen. Nicht nur Dichtung, Musik und Mimik oder Tanz galten den Griechen als zu enger Einheit verbunden, sondern auch die Körperkraft und Körpergewandtheit erschienen ihnen im Lichte künstlerischer Vollkommenheit. Sehr hübsch ist eine diesbezügliche Auslassung des Athenäus, eines zwar erst zu Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. schreibenden, aber aus guten alten Quellen schöpfenden Schriftstellers, in seinem »Deipnosophisten« (XIV. 25—26): »Auch beim Tanz und Gang ist gefällige Haltung (εὐσχημοσύνη) und Regelmäßigkeit (κόσμος) schön, und Unordnung (ἀταξία) und Ungeschick (φορτικόν) häßlich. Deshalb erfanden die Dichter seit alters für freie Männer den Tanz und bedienten sich der Gesten (σχήμασι) als sichtbaren Ausdrucks (σημείοις) des Inhaltes der Gesänge, wobei sie stets auf edeln Anstand (εὐγενές) und Würde (ἀνδρῶδες) hielten (in den sogenannten Hyporchemen) .... So war der Reigen (χόρος) eine Art Schaustellung, bei der nicht nur allgemein die gute Bildung (εὐταξία), sondern auch die sorgsame Körperpflege (σωμάτων ἐπιμελεία) zur Geltung kam ... Die Bildwerke der alten Plastiker (δημιουργοί) sind zugleich Denkmäler (λείψανα) der alten Tanzkunst ... Daher in ihnen die sorgfältige Ausarbeitung der Gliederstellungen (χειρονομία), da sie auch in diesen schöne und freie Bewegungen (κινήσεις) suchten ... Die Gesten (σχήματα) übertrug man von da auf die Reigen und von den Reigen auch auf die Ringschule

(παλαίστρα). So erwarben sie in der Musik wie in der Körperbildung mannhaften Ernst (ἀνδρεία), und auch für die Bewegungen in Waffen übten sie sich nach dem Rhythmus des Gesanges (μετὰ τῆς ᾠδῆς). So entstanden die sogenannten Pyrchiche und alle Tänze dieser Art.« Das daselbst zitierte Wort des Sokrates, daß der beste Tänzer auch der beste Krieger sei, wird durch diese Ausführung wohl verständlich.

Aber dem hellenischen Geiste sind nicht nur die Künste untereinander zu inniger Einheit verbunden, sondern es verfließen auch viel mehr als für die moderne Welt die Grenzen von Kunst und Leben; die Tendenz, die Künste ihren vergoldenden Schein über die gesamte bürgerliche Existenz ausbreiten zu lassen, das ganze Menschendasein mit Harmonie und Eurhythmie zu durchtränken, ist unverkennbar. Das Wort des Platon: πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας δεῖται (Protagoras 326 B) ist für den Griechen keine hohle Phrase, sondern Grundlage seiner Weltanschauung.

Der Anteil der Musik an dieser künstlerischen Gestaltung des Lebens ist ein sehr großer, nicht nur in dem allgemeinen Sinne, in welchem die Griechen unter einem ἀνὴρ μουσικός einen gebildeten, d. h. mit seinem ganzen Denken und Empfinden auf einer höheren Stufe stehenden Menschen verstanden und unter einem ἀνὴρ ἄμουσος einen gemein und niedrig denkenden, sondern auch in dem speziellen Sinne der Pflege der Musik als Sonderkunst. Nicht nur bei den großen Nationalfesten und den Lokalfesten der Einzelstädte, nicht nur bei allen Kultushandlungen im Tempeldienst, nicht nur in der Palästra und überhaupt beim Unterricht der Jugend, sondern auch bei alltäglichen Arbeiten der verschiedensten Berufsarten, sofern dieselben eine Mehrheit zugleich beschäftigten, und auch im häuslichen Leben, zum mindesten bei den Gastmählern, gilt Musik dem Griechen als unentbehrlich.

Freilich darf man aber in der Musik des klassischen Altertums nicht die Eigenschaften unserer modernen Musik suchen; was sie von dieser in erster Linie scharf und durchgreifend unterscheidet, ist vor allem das gänzliche Fehlen der uns Heutigen so vertrauten und so unentbehrlich dünkenden harmonischen Vollstimmigkeit. Der Begriff des Akkords im modernen Sinne ist der antiken Musik und ihrer Lehre durchaus fremd. Diese Erkenntnis ist bereits den ersten abendländischen Gelehrten, welche beim Wiederaufleben des Interesses für die antike Kultur die Werke der griechischen Lehrmeister der Musik aufschlugen, mit Sicherheit aufgegangen, und alle Versuche bis auf den heutigen Tag, aus einzelnen ihrer Bedeutung nach unsicheren Stellen der Autoren das Gegenteil zu erweisen, sind

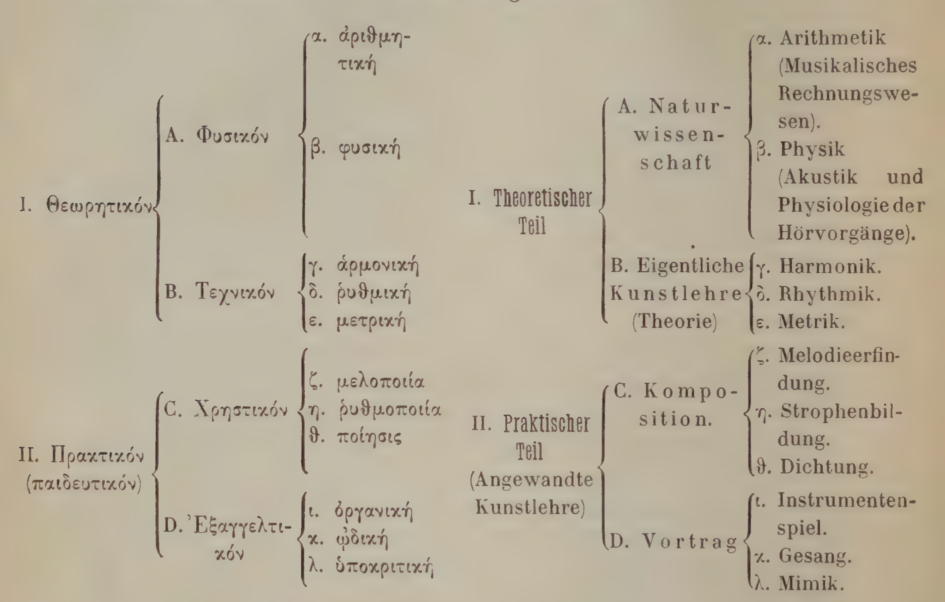
fehlgeschlagen und werden zweifellos auch fürderhin fehlschlagen. Natürlich wird diese Kardinalfrage, die besonders in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts hitzige Fehden der Gelehrten veranlaßt hat, uns ihres Orts ausführlich beschäftigen, zumal gerade unter den angesehensten neueren Arbeitern auf dem Gebiete der antiken Musik sich wiederum mehrere gefunden haben, welche mit Zähigkeit an der Annahme einer wenn auch beschränkten Mehrstimmigkeit oder, wie sie es geradezu nennen, einer Art Kontrapunkt für die Griechen festhalten. Die geregelte Mehrstimmigkeit ist aber durchaus eine Errungenschaft der abendländischen Musik und liegt in ihrer allmählichen Entwicklung von primitiven Versuchen bis zu ihrer heutigen Höhe klar vor unsern Augen, und selbst ihre allerersten Anfänge sind dem Grundwesen der antiken Musik fremd und zuwider.

Fest steht ja allerdings, daß die Griechen nicht nur einzeln, sondern auch im Chor und sogar gleichzeitig mit hohen (Knaben- oder Frauen-) und tiefen (Männer-) Stimmen gesungen haben; ebenso wissen wir aus nicht mißzudeutenden Aussagen der Schriftsteller, daß die Alten Instrumente in größerer Zahl zu gemeinsamem Spiele vereinigten, auch daß Saiteninstrumente und Blasinstrumente zu gemeinsamem Musizieren verbunden wurden. Daß aber diese instrumentalen Ensembles sich himmelweit von unseren Symphonien unterschieden, daß dieses Zusammenmusizieren gerade so wie auch das Singen verschiedenartiger Stimmen im Chor sich durchaus nur auf den Vortrag derselben Melodie in verschiedener Oktavlage beschränkt hat, steht außer allem Zweifel. Das künstliche Gebäude der vermeintlichen Mehrstimmigkeit bei den Griechen bricht bei besonnener Deutung aller der in Frage kommenden Stellen im Sinne der durch die ausführlichen Darstellungen der antiken Theorie gefestigten Tradition in sich zusammen, und es kann höchstens zugegeben werden, daß die Griechen eine Art Verzierung oder Variierung der Melodie gekannt haben, indem das begleitende Instrument, das fortgesetzt die Melodie der Singstimme mitspielte, an geeigneten Stellen einzelne weitere Töne einschaltete und gelegentlich Pausen der Melodie durch deren Zeitwert ausfüllende, den Rhythmus ergänzende Töne überbrückte. Das aber ist ganz gewiß nicht eine wirkliche Mehrstimmigkeit, sondern nur gerade ein Beweis dafür, daß das Unisono die unerschütterliche Grundlage der antiken Ensemblemusik war.

Der Weg, den unsere Wanderung durch die Musik des Altertums zu nehmen hat, kann leider nicht wohl ein einfach der chronologischen Ordnung folgender sein, sondern wird mancherlei Windungen machen müssen, wenn es gelingen soll, einigermaßen

zu einer wirklichen Übersicht zu gelangen. Die schlichte chronologische Ordnung ist darum nicht durchführbar, weil wir einerseits Kunde von manchem Detail der Musikübung haben, für welches aber eine auch nur annähernde Zeitbestimmung fehlt; ferner weil uns verhältnismäßig späte Schriftsteller Aufschlüsse über weit zurückliegende Epochen neben solchen über spätere Zeiten vermittelt haben. Auch der Umstand, daß die Überreste der praktischen antiken Musik, die Monumente, trotz der zahlreichen Funde der letzten 20 Jahre doch immer noch sehr spärliche sind, erschwert eine einfache einmalige Abhandlung nach Epochen. Vor allem aber würden Teile der antiken Musiklehre, die uns in fast erschöpfender Behandlung durch eine größere Zahl von Theoretikern vorliegen, ein wiederholtes Zurückgreifen auf bereits früher Erörtertes notwendig machen und ein Zerreißen des Zusammenhanges veranlassen, das das Verständnis der Entwicklung nur gefährden müßte. Deshalb empfiehlt sich vielmehr eine Einteilung nach Stoffgebieten, welche einzeln im Zusammenhange zu Ende behandelt werden. Die bei solcher Anordnung notwendig werdende Wiederholung kann dann nur das historische Grundgerüst angehen, dessen mehrmalige Auffrischung in der Erinnerung aber nur der Deutlichkeit und Verständlichkeit dienen wird. Im wesentlichen wird es sich um zwei Hauptteile handeln, deren erster die praktische Kunstübung angeht, d. h. das allmähliche Aufkommen der einzelnen Formen der Kunstmusik nachweist, während der zweite die antike Musiktheorie, also die Intervallen- und Skalenlehre mitsamt der Kunde der Notenschrift darzustellen hat. Daß bei solcher Ordnung der praktische Teil in gewissem Sinne als der mehr abstrakte und der theoretische als der konkretere erscheinen wird, liegt in der eigenartigen Natur der Verhältnisse, weil die geringe Zahl der Überreste des musikalischen Teils der antiken Gesangswerke leider nicht zu einer fortlaufenden Illustrierung der Formengeschichte ausreicht, während das Tonsystem und die Notenschrift in so vielfachen Darstellungen auf uns gekommen sind, daß für diesen Teil kaum wirkliche Lücken in einer vollkommen anschaulichen Darstellung bleiben. Übrigens berechtigen die in unserer Zeit in immer größerem Maßstabe in Angriff genommenen Ausgrabungen in Griechenland, Italien, Kleinasien und Ägypten zu der Hoffnung, daß die Zahl der Denkmäler der antiken Musikkultur in Zukunft weiter wachsen und uns vielleicht doch noch einmal instand setzen wird, unsere Kenntnis der antiken Theorie und Notenschrift praktisch ausgiebiger zu verwerten, so daß schließlich auch unsere Kenntnis der Formen der antiken Musikübung nicht mehr nur Theorie ist.

Einer der hervorragendsten griechischen Musiktheoretiker, Aristides Quintilianus, hat uns eine schematische Übersicht der einzelnen Felder entworfen, in welche das gesamte Gebiet der Musikwissenschaft sich für die Betrachtung scheidet.



Wenn auch diese Übersicht uns heute nicht ganz erschöpfend scheint, so macht sie uns doch schnell klar, wie sich die beiden Teile gegeneinander abgrenzen, welche wir in unserer Betrachtung unterscheiden wollen. Die von Aristides an die zweite Stelle gesetzte angewandte Kunstlehre wird uns zuerst beschäftigen, und zwar in allen ihren Teilen. Will uns in diesem Teile die Dreiteilung des Χρηστικόν (der praktischen Komposition) in Melopöia, Rhythmopöia und Poiesis zunächst nicht recht in den Sinn, sofern sie mehr oder minder nur als eine Wiederholung der Dreiteilung des Τεχνικόν erscheint, so wird doch gleich der erste Teil unserer Untersuchungen uns den praktischen Wert dieser Aufstellung klar machen. Denn wir werden uns bei der engen Verstrickung der Musik mit der Poesie wegen des fast gänzlichen Fehlens der Melodien für einen großen Teil der Kompositionsformen darauf angewiesen sehen, von der Strophenbildung (ῥυθμοποιία) und der Stoffgruppierung (ποίησις) der erhaltenen Dichtungen Schlüsse auf die Gestaltung der nicht erhaltenen Melodien zu machen; die unter dem Namen Harmonik sich bergende Lehre von den Melodiegrundlagen als Teil der theoretischen Kunstlehre gibt uns

Aufschluß über die einzelnen Skalen und deren logische Konstruktion, nicht aber über deren praktische Verwendung und Verbindung in der Komposition, sowenig die Rhythmik die Verbindung der einzelnen entwickelten Versformen lehrt. Am stiefmütterlichsten ist jedenfalls die Dichtung in dem theoretischen Teile bedacht, da außer der Lehre von den Silbenquantitäten (Metrik) doch wohl auch die allgemeine Phonetik (Lautlehre) sowie die gesamte Grammatik und Syntaxis eine ähnliche Stellung in der freien Handhabung der Mittel in der Dichtung selbst einnehmen, wie die Harmonik und Rhythmik in der musikalischen Komposition. Es zeigt sich da eben doch, daß Aristides ein Musiker war und daher speziell die Musik bei seiner Einteilung im Auge hatte. Nur ein scheinbarer Mangel der Tabelle ist das Fehlen des Tanzes, der durchaus als in der ὑποκριτική inbegriffen zu verstehen ist. Im Sinne unserer heutigen strengeren Scheidung der Künste gehört ja freilich die Mimik (als Gebärdenspiel und Tanz) ebensowenig wie die Dichtung, ja noch weniger, zur Musik im engern Sinne. Denn wenn der Sprache zweifellos noch spezifisch musikalische Elemente im musikalischen Klange innewohnen, kann das gleiche von der lediglich zum Auge sprechenden Mimik nicht ausgesagt werden. Die Berechtigung zu der Einstellung auch dieser Kunstform ergibt sich aber wieder aus der von Anfang und fortgesetzt zu konstatierenden innigen Verbindung der sämtlichen energischen Künste, d. h. der das Kunstwerk als ein Stück wirkliches Leben vor Auge und Ohr im zeitlichen Geschehen entwickelnden Künste; nicht nur sind im Gesange Dichtung und Musik, und im Tanze Gebärdenspiel und Musik zu fester Einheit verbunden, sondern alle drei verschmelzen im Chorreigen zu einer Gesamtkunst, für welche die Griechen den Ausdruck Musik in seiner weitesten Bedeutung anwenden.

In den Rahmen des ersten Teils gehören natürlich auch die Notizen der Schriftsteller über die in die geschichtliche Entwicklung nicht wohl einzugliedernden volksmäßigen Gesänge, die wir wohl getrost Volkslieder nennen dürfen, mögen dieselben durch den Charakter der Arbeit erzeugte Arbeitslieder oder dem Hinsterben und Wiedererwachen der Vegetation gewidmete Naturbetrachtungen im Gewande der Erinnerung an mythische Personifikationen sein. Da über das Alter dieser Lieder Feststellungen großenteils ganz unmöglich sind, und leider auch mangels Überlieferung der Melodien ihre Unterordnung unter bestimmte Kategorien der Kunstmusik nicht angeht, so ist es wohl angebracht, dieselben der eigentlichen historischen Darstellung des ersten Teils vorauszuschicken.

Die Quellen.

Bevor wir in die Darstellung selbst eintreten, ist es geboten, die Quellen nachzuweisen, aus welchen unsere Kenntnis der Musik des Altertums geschöpft ist. Da ist denn vor allem erst wieder zu konstatieren, daß von den speziell der Darstellung der Theorie und Praxis der Musik gewidmeten Schriften der klassischen Zeit des Altertums nur ein ganz geringer Teil auf uns gekommen ist. Wenn auch gewiß in die Angaben späterer Schriftsteller sich manche Ungenauigkeit und Übertreibung eingeschlichen hat, so z. B. wenn dem Aristoxenos 452 Werke zugeschrieben werden, so steht doch leider außer Zweifel, daß eine große Zahl von Werken, deren Kenntnis uns in hohem Grade interessant und lehrreich sein würde, wahrscheinlich hoffnungslos verloren ist. Immerhin haben sich aber doch eine recht stattliche Zahl von Werken über Musik durch die Stürme der Zeitalter zu uns herüber gerettet, und noch größer ist die Zahl der Werke, welche gelegentlich auf Musikalisches zu sprechen kommen und damit Ergänzungen zu den erhaltenen Fachschriften liefern. Wir wollen alle diese Schriften ohne weitere Unterscheidung kurz in chronologischer Folge Revue passieren lassen, doch mit Übergehung der griechischen und römischen Dichter, welche ja, beginnend mit Homer, selbstverständlich öfter der Schwesterkunst Erwähnung tun und manchen wertvollen kleinen Beitrag zur Kenntnis besonders der praktischen Musikübung geben. Gerade für die ältesten Zeiten sind zwar sogar die Dichter die einzige zeitgenössische Quelle, da es naturgemäß geraume Zeit dauerte, bis sich eine Theorie der Musik und ein Interesse für ihre Geschichte zu entwickeln begann. Aber die Dichter gerade der älteren Zeit sind eben zugleich die Komponisten und werden uns daher nicht in der Einleitung als Schriftsteller über ihre Kunst, sondern vielmehr im Haupttexte selbst als schaffende Künstler zu beschäftigen haben. Wichtige Beiträge und wertvolle Ergänzungen und Bestätigungen der durch die antiken Schriftsteller übermittelten Nachrichten und Kenntnisse liefern die Jahrtausende überdauernden, in Stein gemeißelten Inschriften, die ja dank den Sammlungen von Boeckh, Franz, Kirchhoff, Curtius, Köhler, Dittenberger usw. dem Studium bequem zugänglich gemacht sind. Doch war ihre Ausgiebigkeit für die Musik nicht allzu groß, bis die neuesten Funde

sogar ganze Musikstücke in Lapidarschrift zutage förderten. Neben den Inschriften sind Abbildungen musikalischer Instrumente in plastischer und malerischer Darstellung für die historische Forschung von Bedeutung. Doch stehen natürlich die Mitteilungen der Schriftsteller in der ersten Linie. Leider reichen dieselben nicht allzuweit zurück.

Der Mann, dem die Geschichte das Verdienst zuschreibt, die ersten Grundlagen der Theorie der Musik gelegt zu haben, der große Philosoph **Pythagoras von Samos** im 6. Jahrhundert v. Chr., hat allem Anscheine nach überhaupt seine Lehren nicht schriftlich aufgezeichnet, und auch von seinen direkten Schülern ist nur wenig erhalten, nämlich einige Fragmente von Schriften des etwa um 540 anzusetzenden **Philolaos**, darunter einiges wenige über Musik. Vgl. die Studie von August Boeckh »Philolaos des Pythagoreers Lehre nebst den Bruchstücken« (Berlin 1819), sowie C. v. Jan, Musici Scriptores Graeci (Leipzig 1895) S. 120 ff. in der Einleitung zur Sectio canonis des Euklid die Abhandlung »De Pythagoreorum veterum doctrina«. Nicht lange nach Philolaos blüht der Lyriker **Lasos von Hermione** (c. 508), bekannt als Lehrer Pindars(?) und Mitschöpfer des Dithyrambus. Suidas nennt ihn den ersten, der speziell über Musik geschrieben; leider kennen wir aber von seinem Werke nicht einmal mehr den Titel. Wir werden ihn aber als einen kühnen Neuerer auf dem Gebiete der praktischen Musikübung zu würdigen haben. Eine kleine Spezialstudie über Lasos schrieb Schneidewin (1842 als Einleitung zum Göttinger Lektionskatalog). Lasos und der ebenfalls in dieselbe Zeit gehörende Pythagoreer **Hippasos** von Metapontos, der auch nur aus wenigen Hinweisen späterer Schriftsteller bekannt ist (Didymus [in den Scholien zu Platons Phädrus], Theo v. Smyrna und Jamblichus), scheinen zuerst (noch vor Archytas) die Töne als Schwingungen erklärt zu haben (C. v. Jan, Script. 120 ff.).

Der große Philosoph **Platon** (427—347) war zwar kein eigentlicher Musikverständiger, hatte aber eine hohe Meinung von der Wirkung der Musik auf das Gemüt und den Charakter des Menschen, weshalb er in seinem Entwurfe eines Idealstaates auch eine bestimmte Regelung der Musikübung ins Auge faßt. Aber nicht nur in der Republik, sondern auch in einer ganzen Reihe anderer Schriften (De legibus, De furore poetico, Timaeus, Gorgias, Alcibiades, Philebus) kommt er auf die Musik zu sprechen und gibt Anhaltspunkte, die darum sehr wertvoll sind, weil die Überreste musikalischer Fachschriften aus so früher Zeit, wie gesagt, bis jetzt äußerst spärliche sind.

Ein Zeitgenosse und Freund Platons, der auch als Staatsmann und Feldherr angesehene **Archytas** von Tarent, als Philosoph und

Mathematiker der pythagoreischen Schule angehörend, hat sich eingehend mit der Theorie der Tonverhältnisse beschäftigt und ist einer der ersten gewesen, welche das Wesen des Tönens in durch die Luft fortgepflanzten Schwingungen sahen. Zitate aus seinen anderweit nicht erhaltenen Schriften (Harmonik und περὶ αὐλῶν) finden sich bei Theo von Smyrna, Ptolemäus, Nikomachus und Porphyrius.

Aristoteles (383—320) steht gegenüber der Musik etwa auf demselben Standpunkte wie Platon, auf dessen Republik er wiederholt Bezug nimmt, besonders in seinen »Politica«. Auch seine Poetik enthält einige Bemerkungen über Musik. Die unter des Aristoteles Namen bekannten Problemata, besonders die speziell auf Musik bezügliche 19. Abteilung »ὅσα περὶ ἁρμονίας«, sind wahrscheinlich erheblich später entstanden, wenn sie auch zum Teil den Ansichten des Aristoteles vollständig entsprechen. Eine Zusammenstellung aller die Musik angehenden Stellen aus des Aristoteles Schriften gab C. von Jan in seinem »Musici scriptores graeci« 1895 S. 3—35; daselbst anschließend bis S. 111 eine Textausgabe der pseudoaristotelischen Probleme, und zwar nicht nur der 19. Sektion, sondern auch der in anderen Sektionen verstreuten Fragen musikalischen Inhalts. Die Probleme haben eine ganze Reihe separater Ausgaben und Bearbeitungen erfahren, nämlich von Bussemaker 1847, Usener 1859, Barthélemy St. Hilaire 1891. Nur die musikalischen Probleme behandeln außer Jan: Chabanon 1779, Bojesen 1836, Ch. Em. Ruelle in der Revue des études grecques IV. Bd. und der Revue de philologie XV; Eichthal und Reinach ebenfalls in der Rev. d. ét. gr. V, C. Stumpf »Die pseudoaristotelischen Probleme über Musik« (1897) und allerneuestens Fr. Aug. Gevaert unter Assistenz des Philologen J. C. Vollgraff »Les problèmes musicaux d'Aristote« (2 Teile 1889—1901). Das auffallend lebhafte Interesse der Gelehrten gerade an diesem Werke erklärt sich durch die außerordentliche Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit desselben, da es (freilich ohne alles System ganz bunt durcheinander gewürfelt) allerlei Spezialfragen auf dem Gebiete der Musik aufwirft und mit wenigen Worten Antwort zu geben versucht. Daß dabei gar manches der Probleme Problem bleibt, ist freilich nicht verwunderlich. Der Name des Aristoteles, den immer noch einige Gelehrte als Verfasser annehmen (Bojesen, St. Hilaire, Westphal und Gevaert), gibt natürlich der Schrift besonderes Gewicht.

Von zwei Zeitgenossen des Aristoteles, nämlich **Glaukos von Rhegium** und **Heraklides Ponticus**, wissen wir bestimmt, daß sie größere Werke über Musik geschrieben haben, und zwar in Gestalt geschichtlicher Untersuchungen (nach Diogenes Laertios wäre

Glaukos sogar ein Zeitgenosse des Demokrit, d. h. in die Mitte des 5. Jahrh. zu setzen). Plutarch in der Schrift De musica nennt im IV. Kapitel das historische Werk des Glaukos: Συγγράμμα περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν und im III. Kapitel das des Heraklides: Συναγωγὴ τῶν ἐν μουσικῇ. Aus zwei Zitaten in des Athenäus Deipnosophisten (X. 82 und XIV. 19) geht hervor, daß das Werk Heraklids zum mindesten aus drei Büchern bestand (Ἐν τῷ τρίτῳ περὶ μουσικῆς). R. Westphal nimmt an, daß ein großer Teil der wichtigen historischen Notizen in Plutarchs De musica direkt aus Heraklides übergeschrieben ist. C. v. Jan ist der Ansicht, daß eine dem Aristoteles zugeschriebene, bei Porphyrius umfänglich exzerpierte Schrift Περὶ ἀκουστῶν den Heraklides Ponticus zum Verfasser hat (Script. 52 ff. und 135—136). Dagegen ist die 1819 einer Leipziger Ausgabe des Aelian angehängte (die Musik nicht angehende) Schrift »Περὶ πολιτικῶν« (»Heraclidis Pontici quae supersunt«) bestimmt nicht von Heraklides.

Zweifellos der bedeutendste der griechischen Musikschriftsteller der Zeit vor der römischen Invasion ist des Aristoteles Schüler **Aristoxenos von Tarent**, dessen Blütezeit um 320 zu setzen ist. Wenn auch von seinen angeblich 452 Werken nur ein kleiner Bruchteil von Musik gehandelt hat (er soll z. B. wie auch Aristoteles ein Werk über Archytas geschrieben haben), so ist doch auch von diesen Schriften weitaus die Mehrzahl bereits im 1.—2. Jahrhundert n. Chr. verloren gewesen, wo, wie wir sehen werden, eine große Zahl bedeutender Musikschriftsteller blühte. Denn leider vermögen auch deren Exzerpte nicht einmal die Lücken auszufüllen, welche die Ἁρμονικὰ στοιχεῖα, deren Schlußteil verloren ist, in unserer Kenntnis der aristoxenischen Elementartheorie der Musik lassen. Außer diesem Torso der »Elemente der Harmonik« ist nur eine ebensolche des Abschlusses entbehrende Skizze der Rhythmik des Aristoxenos auf uns gekommen; ein in dem Oxyrynchos-Papyrus (1898) gefundenes weiteres Bruchstück der Rhythmik macht den Verlust des übrigen um so empfindlicher, als es erkennen läßt, daß die bisherigen Deutungen des rhythmischen Systems des Aristoxenos auf Grund der erhaltenen Reste nicht überall das Rechte getroffen haben, und daß die uns so wenig zusagenden 5- und 7zeitigen Versfüße mindestens zum Teil sich durch Andersmessungen (Überdehnungen, Pausen) in Verhältnisse auflösen, die auch der modernen Musiklehre durchaus geläufig sind. Eine nicht erhaltene größere Schrift des Aristoxenos über Harmonik ist in der Εἰσαγωγὴ ἁρμονική des Kleonides (zur Zeit Trajans 2. Jahrh. n. Chr.), die man vielfach ganz irrig dem Mathematiker und Pythagoreer Euklid zugeschrieben, ausführlich benutzt worden, wie

C. v. Jan überzeugend nachgewiesen hat. Ebenfalls nur eine Paraphrase von Teilen der Harmonik des Aristoxenos ist der mittlere Teil (§ 33—50) des sogenannten Bellermannschen Anonymus (s. unten). Die Autorität des Aristoxenos blieb bis in die spätesten Zeiten die allergrößte; dieselbe wird schließlich doch auch durch die Polemik seiner Gegner, der sich gegen die Harmoniker wendenden pythagoreischen Kanoniker nur bestätigt. Die Überbleibsel seiner Werke haben in der Zeit seit Wiederaufleben der klassischen Studien eine ganze Reihe Ausgaben erfahren, nämlich durch Gogavinus (Venedig 1562, zusammen mit aristotelischen Fragmenten sowie der Harmonik des Ptolemäus nebst Kommentar des Porphyrius), Meursius (Amsterdam 1616, mit Nikomachus und Alypius), Meibom (1652 Antiquae musicae autores VII: Aristoxenos, Euklides [auch Kleonides], Nikomachus, Alypius, Gaudentius, Bacchius, Aristides, Marcianus Capella), Marquardt (einschließlich der Rhythmik, 1868), Westphal (einschließlich der Rhythmik, 1. Bd. Kommentar 1883, 2. Bd. Text [mit Franz Saran] 1893). Die Rhythmik gab auch Morelli 1785 heraus. Eine französische Übersetzung der Harmonik und Rhythmik veröffentlichte Ch. Em. Ruelle 1871. Das Fragment der Rhythmik im Oxyrynchos-Papyrus veröffentlichte Th. Reinach in der Revue des études grecques im 11. Bd.

Von dem um 300 blühenden, der Schule der Pythagoreer angehörenden alexandrinischen Mathematiker **Eukleides** besitzen wir eine zweifellos echte, die mathematische Bestimmung der Tonverhältnisse behandelnde Schrift Κατατομὴ κανόνος (Sectio canonis), die bezüglich der Erklärung der Schwingungsvorgänge auf Archytas fußt. Ausgaben derselben erschienen bereits im 16. Jahrhundert: Ioannes Pena (Paris 1557 mit lateinischer Übersetzung, 2. Aufl. von Dasypodius, Straßburg 1571; die Übersetzung Penas auch in Possevins Bibliotheca selecta, Köln 1607 und in der Petrus Herigonius Cursus mathematicus, Paris 1644), Marc. Meibom (Amst. 1652 A. m. a. VII) und C. v. Jan (1895). Eine französische Übersetzung veröffentlichte Ch. Em. Ruelle (Paris 1884). Die bereits erwähnte, mehrfach unter Euklids Namen herausgegebene Schrift Εἰσαγωγὴ ἁρμονική ist von Kleonides (s. unten).

Wiederum nur durch ein paar Zitate (bei Nikomachus, Theo v. Smyrna u. a.) bekannt ist eine auf die Theorie der Tonverhältnisse bezügliche Schrift des als Astronom und Mathematiker angesehenen Bibliothekars der großen Bibliothek zu Alexandria **Eratosthenes** (275—194 v. Chr.). Eratosthenes wird uns mit Archytas, Didymus und Ptolemäus als einer von denen wieder begegnen, welche für die verschiedenen internen Teilungen der Quarte, die Tongeschlechter und ihre Färbungen (Chroai) mathematische Formeln aufstellten.

Die erste Beschreibung der um 170 v. Chr. von dem Mechaniker Ktesibios in Alexandria erfundenen Wasserorgel (Hydraulis) erfolgte durch einen Schüler des Ktesibios, **Heron von Alexandria**, um 100 v. Chr. in seiner Schrift ‚Pneumatica‘. Dieselbe findet sich in einem Pariser Druck v. J. 1693 (Opera veterum mathematicorum) S. 115—274, sowie in einer Neuausgabe der Pneumatica durch Schmidt (Leipzig 1899). Die Orgel hat freilich im Altertum selbst keine Rolle gespielt, sondern ist zunächst durch Jahrhunderte nur eine Art kunsttechnischer Kuriosität; bei der enormen Bedeutung aber, die sie im späteren Mittelalter und der Neuzeit erlangen sollte, sind natürlich die ersten Berichte über ihre Erfindung und die primitive Konstruktionsweise jener Erstlinge doch von besonderem Interesse. Die Beschreibung der Wasserorgel durch Heron ist bereits 1793 in deutscher Übersetzung in Vollbedings »Geschichte der Orgel« aufgenommen.

Reich an musikalischen Notizen ist das Werk ‚Disciplinarum libri IX‘ des vielleicht gelehrtesten aller Römer Marcus Terentius **Varro** 116—28 v. Chr. gewesen (Buch 7: De musica), welches wir aber wieder nur aus Zitaten kennen (u. a. bei Censorinus, Boethius, Marcianus Capella, Cassiodor, Macrobius und Isidor von Sevilla). Spezielles musikalische Interesse bietet seine erhaltene Satire ὄνος λύρας (vgl. E. Holzer ‚Varroniana‘, Gymn. Programm Ulm 1890). Die Fragmente der Satiren gab J. Vahlen heraus (1858).

Ein Zweifler an der Macht der Musik auf die Seele des Menschen tritt uns entgegen in dem Epikureer **Philodemos** aus Gadara in Syrien, einem Zeitgenossen des Cicero und Freunde des Lucius Piso. Umfangreiche Fragmente seiner Schrift περὶ μουσικῆς wurden aus einem pompejanischen Papyrus zuerst 1793 in Neapel veröffentlicht (auch in Leipzig 1795 und von Murr herausgegeben 1805). Eine Neuausgabe von Joh. Kemke erschien 1884. Vgl. auch Gomperz, Zu Philodems Büchern von der Musik (1885) und H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik (1895) S. 27ff.

Ein Werk encyklopädischen Charakters war die Geschichte des römischen Altertums (Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία) des **Dionysios von Halikarnassos**, aus den letzten Jahrzehnten des ersten Jahrhunderts v. Chr., von deren 20 Büchern die 11 ersten erhalten sind. Nur ganz gelegentlich kommt Dionysios auf die Musik zu sprechen; doch macht H. Abert (Die Lehre vom Ethos S. 44), auf seine Untersuchungen über die musikalischen Eigenschaften der rhetorischen Sprache aufmerksam (in der Schrift περὶ συνθέσεως ὀνομάτων). Der römische Schriftsteller Marcus **Vitruvius Pollio** handelt in seinem Werke »De architectura« im 13. Kapitel des 10. Buchs von der Wasserorgel. Besser als diese durch Unverständlichkeit ausgezeichnete

Abhandlung sind einige anderen musikalischen Abschnitte (V. 4 über Harmonik, im Anschluß an Aristoxenos; V. 5 über Resonanzapparate im Theater). Vitruvius lebte unter Cäsar, Augustus und Tiberius. Auch des ebenfalls zu Ende der vorchristlichen Ära lebenden **Diodorus Siculus** »Bibliotheca historica« ist nur von untergeordneter Bedeutung für die Musikgeschichte (Ausgaben von Dindorf 1828—31, 5. Buch, und Wurm 1827—32).

Sehr bedauerlich ist auch der Verlust der Schriften des unter Tiberius (14—37 n. Chr.) zu Rom lebenden Astrologen und Philosophen **Thrasyllos** aus Rhodus, der nach Ausweis eines längeren Zitats bei Theo von Smyrna (ed. Hiller S. 47) eine eingehendere Kenntnis der Musik besessen haben muß. Er scheint zuerst die Unterscheidung ,antiphoner' und ,paraphoner' Konsonanzen aufgebracht zu haben. Vgl. Stumpf, Gesch. des Konsonanzbegriffs 1897 S. 50. Verstreute Notizen über die Musikinstrumente des Altertums finden sich in des Cajus **Plinius** Secundus des Älteren Historia naturalis. Plinius' Lebenszeit fällt zwischen 23 v. Chr. — 79 n. Chr. wo er bei dem Herkulanum und Pompeji vernichtenden Ausbruche des Vesuv ums Leben kam. Der vielleicht fruchtbarste der alexandrinischen Grammatiker **Didymos** zur Zeit der ersten römischen Kaiser verfaßte auch musikalische Schriften, die wir leider nur aus Zitaten (bei Bacchius, Ptolemäus und Porphyrius) kennen; derselbe ist unsterblich durch die von ihm zuerst gemachte Unterscheidung des großen und kleinen Ganztones (8 : 9 und 9 : 10), deren Differenz das der modernen Theorie wohlvertraute, nach ihm benannte ,Didymische' Komma 80 : 81 bildet. Ausführliche Abhandlungen über die Tetrachordteilungen des Didymos schrieben der spanische Theoretiker Franc. Salinas (in seinen De musica libri VII 1577) und G. B. Doni (1593—1647) im 1. Buch seiner gesammelten Werke »Del Sintono di Didimo e di Tolemeo«. Man hat dem Ptolemäus den entschieden nicht berechtigten Vorwurf gemacht, Ideen des Didymos entwickelt zu haben, ohne ihn zu zitieren.

Einer der vornehmsten der nachchristlichen Musikschriftsteller und zweifellos einer der allerwichtigsten für unsere Kenntnis der Musik des Altertums ist der in Smyrna lebende, aus Adria in Mysien stammende **Aristides Quintilianus,** dessen Lebenszeit in das 1.—2. Jahrhundert nach Christus zu setzen ist. Nach der Annahme seines neuesten Herausgebers Albert Jahn war er ein Freigelassener des Rhetors Fabius Quintilianus. Seine drei Bücher περὶ μουσικῆς sind uns bis auf einige durch die Abschreiber verschuldete Entstellungen von Notentabellen vollständig erhalten. Hätten wir den Alypius nicht, so würde sich doch zur Not aus Aristides das System der griechischen Notenschrift

rekonstruieren lassen. Das Werk wurde zuerst von Meibom in den »Antiquae musicae auctores VII« herausgegeben (1652, mit lateinischer Übersetzung, die freilich nicht immer das rechte trifft), seitdem erst wieder durch Julius Cäsar (1862) und allerneuestens durch Albert Jahn (1882), der seiner Ausgabe den Aufsatz über Aristides aus des Fabricius Bibliotheca graeca als Einleitung vordruckte.

Der zur Zeit Trajans, zu Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. lebende Musikschriftsteller **Kleonides** gehört, wie bereits betont, zu den hervorragendsten Bewahrern der Lehre der Aristoxenos. Seine Εἰςαγωγὴ ἁρμονική ist sogleich von dem ersten Herausgeber Georgius Valla (Venedig, 1497, 98, 99) richtig dem Kleonides zugeschrieben (im Anschluß an die benutzte Handschrift). Der zweite Herausgeber Johannes Pena (Paris 1557) schrieb sie Euklid zu, verleitet durch die Zusammenstellung des Werks mit der Κατατομὴ κανόνος des Euklid in einer andern Handschrift, indem er die Unterschrift am Ende der Schrift Euklids als Überschrift des ihr folgenden Traktats des Kleonides nahm. Die Neuausgaben der Penaschen Arbeit hielten an Euklid fest. Nur Possevin (1607) bemerkte die Inkongruenz der beiden Euklid zugeschriebenen Werke und vermutete, daß die Isogoge dem Alexandriner Pappus zugeschrieben werden müsse. M. Meibom fand zwar die Schrift als Ἀνωνύμου εἰςαγωγὴ ἁρμονική in einem Vatikanischen Kodex, gab sie aber doch unter Euklids Namen heraus (1652). Als ein noch »ungedrucktes« Werk des Pappus brachte sie 1839 J. A. Cramer. Ch. Em. Ruelle in seiner französischen Übersetzung nennt bestimmt Kleonides als Verfasser, ebenso C. v. Jan in den Musici scriptores graeci, wo das einschlägige Material ausführlich zusammengestellt ist. Eine Ausgabe von Iwanoff (1895 griechisch und russisch) gibt sie sogar wieder als Ἀνωνύμου εἰςαγωγή.

Ebenfalls in der Zeit Trajans, um die Wende des 1./2. Jahrh. n. Chr. lebte **Plutarchos** aus Chäronea in Böotien, wo er als hoher Verwaltungsbeamter mit konsularischer Würde i. J. 120 starb, nachdem er in Rom die Gunst der Kaiser Trajan und Hadrian erlangt hatte. Zwar wird bezweifelt, daß die Schrift »περὶ μουσικῆς« wirklich dem Verfasser der bekannten Parallelbiographien römischer und griechischer berühmten Männer zuzuschreiben ist, doch kann man andererseits wohl annehmen, daß der Archont von Chäronea und Leiter der pythischen Festspiele das Interesse für die ältere Geschichte der griechischen Musik entwickeln konnte, das sich in dieser merkwürdigen Schrift offenbart. Dieselbe hat schon früh die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gezogen und wurde bereits 1532 von Valgulio herausgegeben. Natürlich spielt sie auch in dem Streite der Pariser Akademiker zu Ende des 18. Jahrhunderts

(über die Polyphonie der Alten) eine Hauptrolle. Rudolf Westphals Separatausgabe mit Übersetzung und Kommentar (Breslau 1865) behandelt dieselbe durchaus als ein wirkliches Geschichtswerk, wozu durch die wiederholte Bezugnahme auf Heraklides Ponticus, Glaukos, Lasos von Hermione u. s. w. auch zweifellos Berechtigung vorliegt. Eine andere Frage ist freilich, ob zu Plutarchs Zeit die Tradition der musikalischen Vorzeiten noch in allen Stücken so verläßlich war, daß Plutarch seine Gewährsleute überall richtig verstand. Wir werden gewichtige Gründe erkennen, diese Frage zu verneinen. Einige musikalischen Definitionen finden sich auch in Plutarchs Schrift über Platons Timäus (De animae procreatione) und in der Schrift über Epikurs Philosophie.

Ein Zeitgenosse des Plutarch ist der der Peripatetischen Schule zugezählte aber nach den bescheidenen Überbleibseln seiner Schriften offenbar vielmehr auf dem Standpunkte der Pythagoreer stehende **Adrastos.** Wir kennen ihn hauptsächlich aus Zitaten bei Theo von Smyrna und Porphyrius. Fétis hält ihn noch für einen persönlichen Schüler des Aristoteles und Zeitgenossen des Aristoxenos, woran gar nicht zu denken ist. Des unter Hadrian (117—138) lebenden Historikers **Pausanias** Beschreibung Griechenlands ist ein an Notizen musikgeschichtlichen Interesses außerordentlich reiches Werk. Besonders hat der Autor im 7. Kapitel der »Phokika« eine Reihe historischer Notizen über die Pythischen Spiele und im 29. Kapitel der »Böotika« solche über alte Volkslieder zusammengetragen, die von hohem Werte sind. Überhaupt aber nimmt dieser antike Bädeker durch die Tempel, Opferstätten, Bildsäulen und Weihgeschenke Griechenlands trotz seiner Abfassung zu einer Zeit, wo schon viele der schönsten Zierden der antiken Kunst zerstört waren, eine hervorragende Stelle in derjenigen Literatur ein, welche die alte Welt vor dem geistigen Auge neu zu beleben berufen ist. Eine lesbare deutsche Übersetzung von Schubart (Stuttgart 1859) erleichtert durch ein gutes Register die Arbeit der Heraussuchung der musikalisch interessanten Stellen aus den ziemlich umfangreichen 10 Büchern.

Auch der zu den platonischen Philosophen gezählte **Theo von Smyrna** blühte unter Hadrian. Seine schon mehrmals wegen ihrer Excerpte aus Thrasyllus und Adrast erwähnte Schrift »Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium« wurde 1644 in Paris von Bouillaud herausgegeben und liegt jetzt in einer Neuausgabe von Eduard Hiller vor (Leipzig 1878). Zu den für die Musik ausgiebigen Werken gemischten Charakters gehört auch das unter der dem Titel ποικίλη ἱστορία (Variae historiae) in 14 Büchern auf uns gekommene des Sophisten

Claudius **Aelianus** aus Präneste, der unter Hadrian als Lehrer der Beredsamkeit in Rom lebte. Auch die Noctes Atticae des Aulus **Gellius**, eines römischen Grammatikers um 140 n. Chr. berühren wiederholt musikalische Verhältnisse. Um dieselbe Zeit (unter dem Kaiser Antoninus Pius 138—161) finden wir in dem hochangesehenen Neupythagoräer **Nikomachos** aus Gerasa in Arabien wieder einen eigentlichen Musiktheoretiker, dessen Handbuch der Harmonik uns erhalten ist: Ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον. Dasselbe wurde zuerst herausgegeben von Meursius (1562) und Meibom (1652) neuestens von C. v. Jan in den Scriptores (1895). Eine französische Übersetzung gab Ch. Emile Ruelle (1884). Nikomachus hat aber außer dem Ἐγχειρίδιον zweifellos noch ein weiter ausgeführtes Werk ähnlichen Inhalts geschrieben, das er in der Einleitung des Encheiridion verheißt; das geht u. a. aus Zitaten bei Boethius und Bryennius hervor. C. v. Jan hat in seinen Scriptores dem Encheiridion noch eine Reihe umfangreicher, wahrscheinlich von Jamblichus gemachter Excerpte aus andern Schriften des Nikomachus angefügt. Dieselben sind untermischt mit eigenen Zusätzen des Jamblichus, auch einem Zitat aus Ptolemäus, das zur verkehrten Altersbestimmung des Nikomachus Anlaß gab. Das Encheiridion ist besonders auch durch ein längeres Excerpt aus dem ältesten eigentlichen Musikschriftsteller Philolaos (Cap. 9) wertvoll. Eine mathematische Schrift des Nikomachus, die Εἰςαγωγὴ ἀριθμητική, wurde nach dem Zeugnis des Cassiodor von Apulejus und auch von Boethius ins Lateinische übersetzt und von einer ganzen Reihe weiterer Schriftsteller kommentiert, zuletzt noch im 13. Jahrhundert von Georgios Pachymeres (s. unten).

Die Bedeutung des Nikomachus tritt freilich im Schatten gegenüber derjenigen des **Klaudios Ptolemaios**, des aus Ptolemaïs Hermū in Ägypten gebürtigen berühmten Geographen, Mathematikers und Astronomen, der unter Antoninus Pius und Marc Aurel (138—180) in Alexandria lebte und lehrte. Sein astronomisches Hauptwerk ist bekanntlich nur in arabischer Übersetzung unter dem Titel »Almagest« auf uns gekommen. Seine uns allein angehende »Harmonik« in 3 Büchern wurde bereits 1562 in Venedig von Gogavinus in lateinischer Übersetzung herausgegeben; 1682 folgte John Wallis in Oxford mit der bis jetzt einzigen Ausgabe des vollständigen Textes und einer neuen (besseren) Übersetzung und ausführlichen Erläuterungen sowie auch dem im 3. Jahrh. n. Chr. geschriebenen vollständigen Kommentare des Porphyrius zur Harmonik des Ptolemäus (auch in der 1699 herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Wallis'). Scholien zu den letzten drei Kapiteln des Ptolemäus schrieb auch der Mönch Barlaam vom Basiliusorden

im 14. Jahrhundert; dieselben wurden nebst dem zugehörigen Text des Ptolemäus 1840 von dem bekannten Philologen Joh. Franz herausgegeben. Die Bedeutung des Ptolemäus als Musikschriftsteller liegt einesteils darin, daß derselbe das musikalische Rechnungswesen, wie es sich seit Pythagoras zu immer größerer Vollkommenheit entwickelte, zusammenfassend zum für das Altertum endgültigen Abschluß bringt (bekanntlich knüpfen die Theoretiker des 15.—16. Jahrhunderts: Ramis, Fogliano, Zarlino direkt an Ptolemäus an); viel wichtiger aber ist noch, daß Ptolemäus eine erschöpfende Theorie der antiken Skalenlehre mit großer Klarheit durchführt, besonders das Transpositionswesen in einer vorher nicht versuchten Weise erschöpfend behandelt. Aristoxenos, Aristides und Ptolemäus bilden das Trifolium der bedeutendsten und wichtigsten antiken Musiktheoretiker.

Wertvolle Ergänzungen der Theorie des antiken Tonsystems bietet die Ἁρμονικὴ εἰςαγωγή des »Philosophen« **Gaudentios**, eines wohl etwas jüngern Zeitgenossen des Ptolemäus, welche bereits um 500 von Mucianus, einem Freunde des Cassiodorus, ins Lateinische übersetzt (verloren) und 1652 von Meibom in den A. m. auctores VII erstmalig im Urtext herausgegeben wurde und eine Neuausgabe in C. v. Jans Musici Scriptores graeci (1895) erfuhr. Vgl. auch J. Franz' De musicis graecis commentatio, Berlin 1840. Eine französische Übersetzung veröffentlichte Ch. Em. Ruelle gleichzeitig mit der des Alypius (1895). Die Schrift des Gaudentius ist besonders dadurch interessant, daß sie eine aus des Aristoxenes Schriften geschöpfte aber in den auf uns gekommenen Fragmenten von dessen Werken nicht enthaltene Erläuterung der Oktavskalen gibt nach ihrer Teilung in Quinte + Quarte oder umgekehrt Quarte + Quinte, unglücklicherweise aber mit ein paar Entstellungen, welche einem der bedeutendsten neueren Schriftsteller über die Musik der Alten, F. A. Gevaert, Anlaß gegeben haben zu einer alle sonstige Tradition über den Haufen werfenden Erklärung der Haupttonart der Griechen, der von *e'* bis *e* laufenden dorischen. Wir werden darauf ausführlich zurückkommen.

Der geistreiche satirische Feuilletonist **Lukianos** aus Samosata in Syrien (120—200) bringt zwar an verschiedenen Stellen seiner Dialoge musikalische Bemerkungen, ist aber besonders wichtig durch seine Spezialstudie über den mimischen Tanz (περὶ ὀρχήσεως), die zwar zunächst der Verherrlichung der in römischer Zeit erfolgten außerordentlichen Steigerung der Pantomime zu packender Deutlichkeit des Ausdrucks in der Darstellung der gesamten Göttermythen und Heldensagen gilt, aber zugleich eine große Zahl von Notizen aus Schriftstellern älterer Zeit über Tänze mit und ohne

Gesang beibringt. Eine gute Ausgabe ist die mit Kommentar von Sommerbrodt 1857. Eine deutsche Übersetzung der Schrift περὶ ὀρχήσεως erschien in der bekannten Sammlung von Osiander und Schwab (1827).

Ein Gesinnungsgenosse des Philodemos bezüglich des Zweifels an den Wunderwirkungen der Musik ist der gegen Ende des 2. Jahrh. n. Chr. lebende aus Afrika stammende römische Arzt **Sextus Empiricus** im 6. Buche seines 11 Bücher zählenden Werkes »Adversus mathematicos«. Mehr über ihn s. bei Ch. Em. Ruelle in der französischen Übersetzung des betr. Buchs nebst Kommentar (1899; vgl. Revue des études grecques XI. 138 ff., auch H. Abert »Die Lehre v. Ethos in der griechischen Musik« [1899] S. 37 f.). Eine Fülle von Aufschlüssen über alle Gebiete der Musik des Altertums, nicht nur über die Instrumente sondern auch über die praktische Kunstübung, die vokale wie die instrumentale, die verschiedenen mit Gesang verbundenen Dichtungsgattungen bis zur Tragödie und Komödie, die Tänze, die Volkslieder usw. gibt Julius **Pollux** (Πολυδεύκης) in seinem »Onomasticon« überschriebenen dem Kaiser Commodus (180—192) gewidmeten Lexikon. Pollux stammte aus Naukratis in Ägypten. Besonders das 4. Buch von § 52—106 handelt fast ausschließlich von Gegenständen, die für die Musikkunde des Altertums von Bedeutung sind. Im allgemeinen stellt Pollux nur alle auf ein Thema bezüglichen Ausdrücke zusammenhanglos nebeneinander, sozusagen nur die Erinnerung anregend. Wiederholt aber geht seine Darstellung auch in die Form der Erzählung über, z. B. wo er auf Volkslieder zu sprechen kommt, desgleichen in seinem Bericht über die Aulosmusik u. dgl. m. Eine Hauptquelle des Pollux ist die Theatergeschichte des Königs Juba (Ἰόβας) II. von Mauretanien (z. Z. Cäsars). Vgl. E. Rhode »De J. Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus (Leipzig 1869).

Um die Wende des 2./3. Jahrhunderts schrieb Titus Flavius **Clemens Alexandrinus** seine Stromata (»Teppiche«, Schriften vermischten Inhalts), deren 8. Buch Notizen über alte Tonkünstler enthält. Sein »Paedagogus« wendet sich gegen das Überhandnehmen der Instrumentalmusik. Ausgaben erschienen 1677 und 1831. Der ebenfalls um die Wende des 2./3. Jahrhunderts schreibende romantisch angehauchte Lucius **Apulejus** aus Madaura, der von einer Wiederaufnahme der alten Mysterien eine Reinigung der Sitten erhoffte, handelt in seinen Schriften »Florida« und »De mundo« sporadisch von Musik. Durch künstliche Deutung eines seiner Aussprüche hat er in dem Streite der Pariser Akademiker gegen Ende des 18. Jahrhunderts (ob die Alten die

Mehrstimmigkeit gekannt) eine Rolle gespielt. Im Grunde aber sind seine Schriften für unseren Gegenstand nicht ausgiebig.

In noch höherem Maße als Pollux ist der um die Wende des 2./3. Jahrhunderts in Rom blühende Grammatiker **Athenaios** aus Naukratis in Ägypten durch seine Excerpte aus verloren gegangenen älteren Schriften eine hochwichtige Quelle für die Kunde der Musik des Altertums. Sein in Dialogform (aber mit breiten Ausführungen einzelner Reden) abgefaßtes großes Werk in 15 Büchern »Deipnosophistai« ist ganz erhalten (doch die ersten beiden Bücher und der Anfang des dritten nur in einem Auszuge). Der größte Teil des 14. Buches handelt überhaupt nur von Musik und bringt Zitate aus Heraklides Ponticus u. a., besonders auch aus sehr vielen nicht erhaltenen Dichterwerken. Aber auch das 4. Buch enthält in breiter Ausführung historische Mitteilungen über Musik. Während man früher von der Verläßlichkeit des Athenäus keine sonderliche Meinung hatte, ist neuerdings sein Kredit sehr gestiegen. Eine vortreffliche neue Textausgabe besorgte Georg Haibel (Leipzig 1887—90). Vgl. auch A. Bapp »De fontibus quibus Athenaeus in rebus musicis lyricisque enarrandis usus sit« (Leipziger Studien No. VIII, 1885) und F. Rudolph »Die Quellen und die Schriftstellerei des Athenäus« (Philologus, VI. Supplementband S. 109—161).

Unter den vielen Kommentatoren der Sphärenmusik in Platons Timäus ist auch noch der römische Grammatiker **Censorinus** um 230 n. Chr. namhaft zu machen mit seiner Schrift »De die natali«, desgleichen der in den Anfang des 4. Jahrhunderts gehörende **Chalkidios**. Des bedeutenden Kommentators der Harmonik des Ptolemäus, des 233 n. Chr. zu Tyro geborenen **Porphyrius** habe ich bereits gedacht, auch erwähnt, daß J. Wallis seinen Kommentar mit abgedruckt hat. Sehr schwankend sind lange die Altersbestimmungen für den **Bacchius sen.** (Βακχεῖος ὁ γέρων) genannten Musikschriftsteller gewesen, dessen dialogisch abgefaßte Εἰςαγωγὴ τέχνης μουσικῆς bereits 1623 von Mersenne und 1652 von Meibom (auctores VII) herausgegeben wurde. Eine zweite Schrift gleichen Titels in nicht dialogischer Form gab F. Bellermann als Anhang seines Anonymus heraus. C. v. Jan, der den Dialog in seine Musici Scriptores graeci unter des Bacchius Namen aufgenommen hat, weist überzeugend nach, daß nur diese dialogische Εἰςαγωγή von Bacchius herrührt, dagegen die nicht dialogische bei Bellermann von einem wie Bacchius zur Zeit des Kaisers Konstantin im 4. Jahrhundert lebenden Musiker **Dionysios** abgefaßt ist, wie die der letzten Schrift beigegebenen Trimeter deutlich besagen. Der obwohl nicht seltene Gebrauch, den Titel anstatt »in fronte« vielmehr »in calce« des Manuskripts (als

Endunterschrift) zu geben, hat auch Bellermann irregeleitet. In demselben Manuskript folgen aber weiter die drei von Bellermann als Hymnen des Dionysius und Mesomedes herausgegebenen Gesänge an die Muse, an Helios und an Nemesis, drei der wenigen erhaltenen Denkmäler der antiken Musik. Daß Dionysios als Mitkomponist dieser Hymnen gestrichen, ist die einfache Folge der Richtigdeutung der Unterschrift als auf die beiden Traktate bezüglich; freilich bleibt aber doch die Möglichkeit, daß auch wenigstens die erste Hymne doch von demselben Dionysios ist, ja die Widmungsverse scheinen etwas dergleichen zu bedeuten. Nun, zunächst geht uns nur das Zeitalter der beiden Traktate an, und dafür ist wohl der Nachweis der Zeit Konstantins als feststehend anzunehmen. Auch der sogenannte **Bellermannsche Anonymus** bezw. die Bellermannschen Anonymi (denn es handelt sich um eine zufällige Zusammenstellung von zwei oder drei einander nichts angehenden kleinen Arbeiten) gehören wohl ungefähr in dieselbe Zeit. Dieselben stellen anscheinend praktische Unterrichtswerke im Kitharaspiel vor, also so ein Ding wie unsere heutigen kleinen Klavierschulen, denen sie auch darin gleichen, daß zwischen die rein praktischen Anweisungen einige theoretischen Erörterungen eingestreut sind, denen als solchen selbständige Bedeutung mangelt. Sie sind zum Teil wörtlich aus Aristoxenos entnommen, enthalten aber eine Anzahl für uns sehr wichtiger Notizen zur praktischen Musikübung. Die praktischen Anweisungen aber sind doppelt wertvoll, weil sie eine große Zahl von sonst nicht hinlänglich erklärten Termini technici mit Beispielen belegen, die in Instrumentalnoten gegeben sind. Bellermann kam mit seiner Publikation der Anonymi (1841) dem Pariser Musikgelehrten A. J. H. Vincent zuvor, der ebenfalls dieselben publizieren wollte, sich aber nun auf eine Übersetzung und vortreffliche Anmerkungen beschränkte in seiner wichtigen Sammelarbeit: »Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique« in Bd. XVI. 2 der »Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi« (1847). Im Anschluß an diese Anonymi sei gleich die sogenannte »Κοινὴ ὁρμαθία« (oder Ὁρμασία) erwähnt, eine anonyme Anweisung zum Stimmen der Kithara, die ebenfalls von Vincent in seinen »Notices« (S. 25 a) und neuerdings auch von Jan als Abschluß des Textes der »Scriptores« aus einem Münchener Codex (104 fol. 284) ausgezogen ist. In dieser Hormasia hat man irrigerweise zuerst einen zweistimmigen Tonsatz suchen wollen. Dieselbe gehört zweifellos ebenfalls der späteren Kaiserzeit an und wird uns Dienste leisten für die Enträtselung gewisser Probleme der Harmonik des Ptolemäus.

Von untergeordneter Bedeutung ist der alexandrinische Neuplatoniker **Jamblichos** aus Chalkis in Kölesyrien, ein Schüler des

Porphyrius (gest. 333 n. Chr.), dessen Lebensbeschreibung des Pythagoras nur die landläufigen Grundlagen der pythagoräischen Intervallentheorie enthält (Ausgabe von Küster 1815—16). Des Jamblichus Überarbeitung der Lehre des Nikomachus erwähnte ich bereits, auch daß dieselbe in C. v. Jans Scriptores abgedruckt ist.

Ein ausgezeichneter römischer Schriftsteller über die Musik der Alten soll Caeionius Rufus **Albinus** gewesen sein, der 335 Konsul und 336 Stadtpräfekt zu Volusium war. Boethius erwähnt ihn mit Auszeichnung und hat ihn benutzt (I. 26). Vgl. C. v. Jan im Philologus LVI. 163—166. Um die Mitte des 4. Jahrh. n. Chr. blühte der Alexandriner **Alypios**, dessen Εἰςαγωγὴ μουσική schon 1616 von Meursius zu Leyden herausgegeben wurde, aber ohne die Hauptsache, nämlich die Notentabellen, die deshalb Athanasius Kircher in der Musurgia universalis (Rom 1650) erstmalig brachte. 1652 folgte Meibom mit einem vollständigen Abdruck des Werkes (in den »A. m. auctores VII«). Da die kurze Einleitung kaum in Betracht kommt, so sind auch die beiden gleichzeitig (1847) erschienenen grundlegenden Untersuchungen des griechischen Notensystems von Fr. Bellermann und K. Fortlage eigentlich kommentierte Ausgaben des Alypius (Bellermann »Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen«; Fortlage »Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt«). Wenn ich früher gesagt habe, daß auch ohne die Alypischen Tabellen doch eine Rekonstruktion des griechischen Notensystems aus den Tabellen bei Aristides (unter Zuziehung der vereinzelten Angaben bei Bacchius, Gaudentius u. a.) möglich gewesen sein würde, so soll doch damit nicht die ungleich größere Leichtigkeit in Frage gestellt werden, welche uns die fast lückenlos erhaltenen alypischen Tabellen sämtlicher 15 Transpositionsskalen durch alle drei Tongeschlechter gewähren. In der Tat lassen dieselben kaum irgend welche Punkte der Notenschrift im unklaren, besonders in Verbindung mit den ergänzenden Mitteilungen des Bellermanschen Anonymus über die Notierung von Ligaturen und Dehnungen.

Das große Werk Μαθηματικαὶ συναγωγαί des Mathematikers **Pappos** aus dem letzten Viertel des 4. Jahrh. n. Chr. ist noch niemals vollständig herausgegeben worden; die Bruchstücke, welche Wallis 1688 veröffentlichte, die auch in dessen gesammelte Werke von 1699 aufgenommen sind, enthalten nichts auf Musik Bezügliches.

Von Ambrosius Aurelius Theodosius **Macrobius** aus dem Ende des 4. Jahrhunderts haben wir einen Kommentar zu Ciceros Traum des Scipio, der wie diese Episode selbst in Ciceros De republica VIII zu der für die Kenntnis der alten Musik nicht eben ernstlich ausgiebigen Literatur über die Sphärenmusik gehört, welche ja aber so viele Federn in Bewegung gesetzt hat.

Gleichfalls ins Ende des 5. Jahrhunderts gehört **Marcianus Capella** (Marcianus Mineus Felix Capella), dessen Satyricon im 9. Buche, das der Musik gewidmet ist, Auszüge aus Aristides Quintilian enthält; dieses 9. Buch ist samt einem Kommentar des Remigius von Auxerre im 1. Bande der Scriptores des Abt Gerbert abgedruckt.

Durch das ganze spätere Mittelalter galt als der eigentliche Repräsentant der antiken Musiklehre Anicius Manlius Torquatus Severinus **Boethius** (475—524). Derselbe war Kanzler Theodorichs des Großen, der ihn aber zufolge von Verdächtigungen zuletzt ins Gefängnis warf und hinrichten ließ. Außer philosophischen und mathematischen Schriften verfaßte Boethius ein Werk »De Musica« in 5 Büchern, das eine mit Geschick gemachte, wenn auch nicht in die Tiefen dringende Darstellung des antiken Musiksystems vorstellt, die sich aber wahrscheinlich mehr auf die römischen Vorarbeiten (Varro, Albinus) als die Griechen selbst stützt. Doch ist wenigstens Ptolemäus stärker benutzt. Ausgaben des Werkes erschienen bereits 1491 und 1499 in Venedig (Gregorii), 1546 und 1590 in Basel (Glarean), eine neue Textausgabe von Friedlein 1867, eine deutsche Übersetzung mit Kommentar von Oskar Paul 1872 (mit einem Anhang: Ptolemäus III Kap. 5—11 griechisch und deutsch). Eine Dissertation von Mickley über die Quellen des 1. Buches erschien 1898 in Jena.

Ein Zeitgenosse des Boethius ist Magnus Aurelius **Cassiodorus** (um 485—580), ebenfalls am Hofe Theodorichs hoch angesehen, 514 römischer Konsul, nach Theodorichs Tode am Hofe Athalarichs; er soll in einem Kloster fast 100jährig gestorben sein. Seine Schrift »De artibus ac disciplinis liberalium artium« ist im 1. Bd. von Gerberts Scriptores abgedruckt. Einiges Interessante zur Musikgeschichte enhalten seine Variorum libri XII (hauptsächlich Briefe). Vgl. H. Abert »Zu Cassiodor« (Intern. MG. SB. III. 3), wo ein großer Einfluß Cassiodors auf spätere Schriftsteller angedeutet ist, den man bisher aus Überschätzung des Boethius übersehen hat.

Ein wichtiges kompilatorisches Werk ist wieder das Lexikon des im 10. Jahrhundert lebenden **Suidas**, dem offenbar noch mancherlei Quellen zu Gebote standen, die seither verloren gegangen sind (Ausgaben von Bernhardy 1834—35 und Becker 1854).

Von geringerer Bedeutung ist das kleine Kompendium des byzantinischen Mathematikers Michael **Psellos** (um 1018—1080) Τῆς μουσικῆς σύνοψις ἀκριβωμένη. Dasselbe erschien zuerst in des Arsenius Opus in quatuor mathematicas disciplinas (1532), in Xylanders Perspicuus liber de quatuor mathematicis scientiis (Basel 1556 lateinisch), und als Anhang von Alards »De veterum musica« (Schleusingen 1636), griechisch und deutsch im 3. Bande von Mizlers Mus.

Bibliothek 1736—54). Eine Schrift des Psellus über Rhythmik gab Morelli 1785 zugleich mit den rhythmischen Fragmenten des Aristoxenos heraus. Vincent brachte in den Notices et extraits (1847) die Schrift: »Μιχαὴλ τοῦ Ψελλοῦ εἰς τὴν Πλάτωνος ψυχογονίαν« (S. 316 ff.), sowie einige kurze Fragmente (S. 338 ff.), Herm. Abert in den Sammelb. der Intern. MG. II. 3 (1901) einen Brief des Psellus »περὶ μουσικῆς«.

Eine umfangreiche und durch Anknüpfen an ältere Autoren (Nikomachus) sehr wichtige Schrift ist der speziell die Musik behandelnde 2. Teil des mathematischen Quadrivium des byzantinischen Mathematikers Georgios **Pachymeres** (1242—c. 1310), welchen A. J. H. Vincent mit Vorausschickung der allgemeinen Einleitung des Gesamtwerkes in den Notices et extraits (1847) S. 362—553 herausgegeben hat. Ganz mit Unrecht hat man das weitschichtige Werk mit dem kleinen Traktate des Psellus identifiziert.

Sehr wichtig ist endlich noch die Harmonik (3 Bücher) des Manuel **Bryennius**, ebenfalls eines Byzantiners unter Michael Paläologus dem Älteren um 1320. Das Werk ist nicht nur eine ausgezeichnete Durcharbeitung der Theorie des Aristoxenos und Ptolemäus, Nikomachus, Thrasyllus u. a.; dasselbe bestätigt auch sogar im Wortlaut den Inhalt des Bellermannschen Anonymus (Definitionen von Prolepsis, Eklepsis, Kompismos usw., der ὀνόματα, σημεῖα und σχήματα des μέλος). Einzige Ausgabe in Wallis' Opera mathematica (1699 III. Bd.). Pachymeres und Bryennius sind besonders wichtig für die Geschichtsforschung der Zeit des Übergangs vom antiken System zu dem des Mittelalters, da sie die byzantinischen 8 ἦχοι mit den Kirchentönen in Beziehung setzen.

I. Buch.

Entwicklung der Formen der Griechischen Musik. Tonkünstlergeschichte.

Einleitung: Die historisch nicht fixierbaren Volkslieder der Griechen.

Wie ich bereits betont, ist die Geschichte der Formen der griechischen Musik großenteils identisch mit der Geschichte der griechischen Poesie, weil eben Dichterwort und Melodie lange zu unlöslicher Einheit verbunden sind. Ja, nicht nur durch das ganze Altertum sondern auch noch durch den größten Teil des Mittelalters bleiben dieselben derart eng verbunden, daß der Rhythmus der Melodie durchaus vom Metrum abhängig ist und es daher einer Notierung des musikalischen Rhythmus gar nicht bedarf. Wenn wir heute wissen, daß selbst noch die Weisen der Troubadoure und Minnesänger und diejenigen der geistlichen Lieder bis ins 15. Jahrhundert nur bezüglich der Tonhöhenabwandlung und der Verteilung etwaiger Melismen auf die Silben notiert wurden, nicht aber bezüglich des rhythmischen Baues, der vielmehr durchaus aus dem Metrum sich ergab, so kann es uns gewiß nicht wundernehmen, daß auch die Griechen den musikalischen Rhythmus der Gesänge als eine Eigenschaft der Texte ansahen. Deshalb konnten auch durch viele Jahrhunderte unvollkommene Arten der Notenschrift dem Bedürfnis völlig genügen; hätte nicht schon früh bei den Griechen sich neben der Vokalmusik auch eine auf sich selbst angewiesene Instrumentalmusik zu entwickeln begonnen, so würde auch den Griechen wohl eine Tonschrift der Art wie die zu Anfang des Mittelalters auftauchende Neumenschrift völlig genügt haben; ja es ist sogar nicht unmöglich, daß die Neumenschrift selbst griechischen Ursprungs ist und sich aus der Cheironomie, den Handbewegungen des die Melodiebewegung und die ihr entsprechenden Bewegungen des Chors leitenden Chordirigenten des Altertums entwickelt hat. Ein grober Fehlschluß ist es aber, anzunehmen, daß die durch solche unvollkommene Notierung angezeigten Melodien keine wirklichen Melodien, sondern nur eine Art Rezitation gewesen wären. Ein rezitierender Gesangsvortrag ist

sicher nicht als eine Vorstufe wirklichen Gesangs, sondern nur als eine verblaßte Form eines solchen denkbar. Daß aber, lange bevor überhaupt von irgend welcher Art der Aufzeichnung der Töne die Rede sein konnte, wirkliche Melodien sich von Mund zu Ohr fortgepflanzt und erhalten haben, versteht sich ganz von selbst, und auch für prähistorische Zeiten Griechenlands ist uns das durch mancherlei Berichte verbürgt.

Die griechische Literaturgeschichte setzt ein mit dem homerischen Epen. Aber gewiß mit Recht macht Wilhelm Christ im Eingange seiner den 7. Band von Iwan Müllers »Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft« bildenden »Geschichte der griechischen Litteratur« (1889) darauf aufmerksam, daß doch nicht nur dichterische Meisterwerke wie die Ilias und Odyssee Vorstufen voraussetzen, die allmählich auf solche Höhe der Künstlerschaft führen, sondern daß auch die Zusammenfassung von 6 Füßen zu einem Verse, wie sie der epische Hexameter zeigt, für einfache Zeiten und volkstümliche Lieder ein zu großes Maß ist und zwingend auf einfachere, kleinere, übersichtlichere Maße als Vorstufe hinweist.

Aug. Boeckh gab einer ähnlichen Ansicht Ausdruck in der kleinen Schrift »Über die Versmaße des Pindaros« und bezeichnete die vorhomerische Poesie als eine lyrische, kam aber bereits in der berühmten, für die neuere Behandlung der griechischen Musik vorbildlichen Abhandlung »De metris Pindari« (im 2. Bd. seiner Ausgabe der Gedichte Pindars 1818) von dieser Ansicht ab. In seiner 10 Jahre nach seinem Tode von Bratuschek herausgegebenen »Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften« motiviert er die Änderung seiner Ansicht dahin, daß es nicht denkbar sei, daß jene ältesten Dichtungen den subjektiven Charakter gehabt haben, welcher der Lyrik wesentlich sei und sich erst in nachhomerischer Zeit sehr allmählich entwickelt habe. Obgleich die alten Hymnen in der Anbetung des Unendlichen das Gefühl der Naturbegeisterung ausdrückten, müsse man sie doch als episch bezeichnen; denn es sei sicher in ihnen alles als erzähltes mythisches Faktum dargestellt gewesen ohne eigene Reflexion des Dichters. Diese Auffassung bestätige sich auch dadurch, daß nicht nur die homerischen Hymnen, sondern auch die erneuerten mythischen Poesien in der Form ganz episch seien (gemeint besonders die gefälschten Orphischen Dichtungen). »Allein sofern die ältesten Gesänge noch mehr mit dem inneren Sinne der Symbole vertraut waren und das religiöse Gefühl aussprachen, lag darin allerdings ein subjektivisches lyrisches Element und dies fand seinen Ausdruck in der Musikweise (νόμος). Darum haben die Alten die Hymnenpoesie, von der uns leider nichts erhalten ist, in bezug auf ihren musikalischen

Charakter als lyrisch bezeichnet. In den Weisen dieser religiösen Choräle lag der unentwickelte Keim aller späteren Lyrik. Jedenfalls war jene Poesie ebenso volkstümlich wie das spätere homerische Epos, obgleich die Priesterfamilien und die Aöden die Pfleger des Gesanges waren. Die aus dem Nomos hervorgegangene rein lyrische Poesie büßte ebenfalls ihren volkstümlichen Charakter nicht dadurch ein, daß sie in Sängerschulen kunstmäßig geübt wurde, und es findet sich daher bei den Griechen nicht der Unterschied zwischen dem kunstlosen Volksliede und der Kunstlyrik. Die vom gemeinen Volke gesungenen Lieder, die Lieder der Müllerinnen, Ruderer usw. sind ganz unbedeutende Nebengattungen der lyrischen Poesie«. (Vgl. auch Köster, »De cantilenis popularibus Graecorum.« Berlin 1831.)

Fast scheint es, als habe Boeckh seine ursprüngliche Ansicht vom lyrischen Charakter der vorhomerischen Poesie aufgegeben, weil sie nicht in sein Grundschema des Entwicklungsgangs der Poesie: Epik, Lyrik, Drama hineinpassen will. Denn wenn er das Volkslied als einen unbedeutenden Nebenschößling der Kunstlyrik hinstellt, so verweist er uns damit in die nachhomerische Zeit und als vorhomerische Poesie bleiben nur Tempelgesänge übrig, für welche die Abfassung in epischen Maßen minder unwahrscheinlich ist. Christs einleuchtender Gedanke, daß der Hexameter eigentlich bereits aus zwei Trimetern bestehe und daher auf einfachere kürzere Maße hinweise, verdient gewiß die größte Beachtung und eröffnet, wenn man dazu noch die Möglichkeit der Ergänzung des Trimeters zum Tetrameter durch Pausen oder Dehnungen ins Auge faßt, den Ausblick auf eine Form der alten griechischen Volksgesänge, welche dieselben durchaus als denjenigen anderer Zeiten und Völker entsprechend geartet erscheinen läßt. Daß Christ die Volkslieder der Griechen so oder ähnlich sich denkt, geht aus einer Äußerung S. 116—117 der »Geschichte der griechischen Litteratur« hervor. Nachdem er zunächst die Kernsprüche (παροιμίαι) als einfachste und kürzeste Form der Volksdichtung erwähnt, sagt er: »Kunstvoller sind die aus mehreren meist lyrischen Versen bestehenden Volkslieder, wie das Mahllied (ᾠδὴ ἐπιμύλιος) der Lesbier, das Spinnerlied, das Kelterlied, das Lied auf den Gott Dionysos, das die Frauen in Elis sangen, das Schwalbenlied der Rhodier u. a.« Die weiter von Christ genannten Skolien (Trinklieder) müssen dagegen aber wohl sicher überwiegend der wirklichen Kunstlyrik zugerechnet werden.

Ganz voll und bestimmt stellt sich Otfried Müller in seiner »Geschichte der griechischen Literatur« (3. Bd. 3. Aufl. herausgegeben von Heitz 1875—84) auf den Standpunkt, ein außerhalb

der eigentlichen Kunstentwicklung stehendes Volkslied bei den Griechen anzunehmen, besonders mißt er den Liedern ein hohes Alter bei (I S. 26) »die sich auf die Jahreszeiten und ihre Phänomene bezogen und die durch dieselben angeregten Empfindungen auf schlichte Weise aussprachen; von Landleuten, Schnittern und Winzern gesungen, müssen sie auch Zeiten eines einfachen Landlebens ihre Entstehung verdanken«. Er unterscheidet besonders zwei Arten von Volksliedern, die Klagelieder (Θρῆνοι, Αἴλινα) und Jubellieder (Päane, Παιᾶνες), welche beide durch Homer selbst als vorhomerisch erwiesen sind.

Das Motiv der Klage um einen früh vom Tode dahingerafften schönen Jüngling, das man ohne Zweifel als Personifikation des dahinwelkenden Frühlings aufzufassen hat, ist dem Linosgesange (Αἴλινος, Οἰτόλινος) mit dem Lityerses der Phrygier, dem Bormos der Maryandiner, dem von Herodot [II. 79] erwähnten Manerosliede der Ägyptier, der Adonisklage der Syrier, der Hylasklage der Bithynier, dem Skephros der Arkadier (auf einen im Sommer versiegenden Bach) und dem Jalemos gemein. Pausanias berichtet im 29. Kapitel der Böotika, daß der sagenhafte Sänger Pamphos, der Stammvater der Priester- und Sängerfamilie des Pamphiden, zuerst die Linosklage am Grabe seines Lehrers Linos angestimmt habe (vgl. Brugsch, Die Adonisklage und das Linoslied, Berlin 1852). Der Päan zu Ehren Apolls wird bei Homer Jl. 22 von den Griechen angestimmt nach der Tötung des Hektor durch Achilleus und Jl. 1 zur Abwehr der Pest. Der Hochzeitspäan (Hymenaios) kommt bei Homer vor in der Beschreibung des Schildes des Achilleus und ganz ähnlich bei Hesiod in der Beschreibung des Schildes des Herakles. Kallimachos (im 3. Jahrh. v. Chr. Oberbibliothekar in Alexandria) sagt: »Alle Ailina müssen verstummen, wenn man das ‖: ἴε Παιάν :‖ vernimmt«. Vgl. übrigens A. Fairbanks, A Study of the Greek Paean (Cornell Studies 1900). Pollux, der eine ganze Reihe der alten Volkslieder im 4. Buche § 52 seines Onomastikon anführt, bezeichnet ausdrücklich den »Borimos« der Maryandiner als ein Lied der Landleute (γεωργῶν ᾆσμα) und sagt auch, daß Maneros die Ägypter und Lityerses die Phrygier den Ackerbau gelehrt habe; Pollux a. a. O. und Athenäus im 14. Buche der Deipnosophisten bringen noch eine ganze Reihe Namen von Liedern bei, welche beweisen, welche Rolle der Gesang alter Volkslieder zum Teil mit Begleitung des Aulos, zum Teil auch mit Tanz, im bürgerlichen Leben der Griechen spielte. Wir dürfen wohl annehmen, daß bei den eigentlichen Arbeitsliedern der Tanz wegfiel, und vielmehr die Hantierungen selbst rhythmisch nach den Klängen des Gesanges und Aulospiels sich regelten, wie das Karl Bücher in seiner Studie »Arbeit und Rhythmus« (3. Aufl.

1902) so überzeugend ausgeführt hat. Athenäus XIV. 10 definiert den Ἱμαῖος oder dorisch die Ἱμαλίς als Lied der Müller beim Mahlen; den Αἴλινος läßt er unter Berufung auf die »Atalantai« des Epicharmos die Weber bei der Arbeit singen, Οὔπιγγος heißt ein Lied zu Ehren der Artemis (die auch Οὖπις genannt wurde), Ἴουλος ist der Name eines Liedes der Wollspinner aber auch eines Liedes beim Garbenbinden zu Ehren der Ceres (ἴουλος oder οὖλος = Garbe; auch Demeter selbst wird Ἰουλώ genannt). Weiter zählt Athenäus auf Wiegenlieder der Ammen, die καταβαυκαλήσεις hießen; ein Lied beim Schaukeln hieß Ἀλῆτις (zu Ehren der Erigone), der Lityerses ist nach Athenäus speciell ein Schnitterlied, die Weidehirten sangen den βουκολιασμός, ebenso gab es Gesänge der Lohnfeldarbeiter, der Badediener usw. Unter die Tanzlieder rangiert Athenäus XIV. 27 die Ἴγδις (den Mörsertanz), den μακτρισμός (Backtrogtanz, auch ἀπόκινος »das Entfliehen« genannt), der von einer Anzahl Frauen (μακτριστριαί) zusammen getanzt wurde; andere Tänze hießen ἀλφίτων ἔκχυσις (das Graupenschütten), ξύλου παράληψις (die Holzaufnahme) usf. Als Volkstänze der Kreter nennt er den Orsites und Epikredios, ferner verzeichnet er den phrygischen Nibatismos, den thrazischen Kalabrismos, den macedonischen Telesias, den die als Tänzer verkleideten Leute des Ptolemäus bei der Ermordung des Alexander, Bruder des Philippus, zuerst getanzt haben sollen usw. Die Aufzählung des Athenäus mengt freilich mancherlei durcheinander, nennt vor allem eine ganze Reihe pantomimischer Tänze, die mit dem Volksliede und Arbeitsliede wohl nichts mehr zu tun haben, so volkstümlich sie auch wohl gewesen sind (Σοβάς [Wirbeltanz], Thermaustris [bei dem im Aufspringen die Beine schnell gekreuzt wurden], Στρόβιλος (der Kreisel), Γλαῦξ (die Eule) u. a. m.). Aus Pollux IV. 52 können wir noch einige weitere Arbeitslieder namhaft machen, nämlich das Kelterlied ἐπιλήνιον mit Aulosbegleitung beim Auspressen der Trauben, den πτισμός oder das πτιστικόν beim Enthülsen des Getreides, Rudergesänge (ἐρετικά), Hirtenlieder (ποιμενικά), speziell auch ein συβοτικόν (Schweinehirtenlied). Mag auch unter diesen Liedern und Tänzen, deren Aufzählung auf Vollständigkeit keinerlei Anspruch erheben kann, sich eins oder das andere befinden, das jüngeren Ursprungs oder gar wirklich der Kunstlyrik entnommen ist, keinesfalls wird man sich der Einsicht verschließen können, daß es wirklich griechische Volkslieder gegeben hat, die schlicht und natürlich Leid und Freude des gemeinen Mannes aussprachen und auch wohl im Altertum schon ähnlich wie in späteren Zeiten gelegentlich anregend und erfrischend auf die künstlerische Produktion gewirkt haben.

I. Kapitel.

Epos und Nomos.

§ 1. Die mythischen Begründer der griechischen Musikkultur.

Bevor wir den festeren Boden einer Zeit betreten, aus der uns wenn auch nicht Denkmäler der antiken Musik, so doch wenigstens solche der antiken Poesie vorliegen, d. h. der Zeit Homers (9.—8. Jahrhunderts) müssen wir wenigstens ganz kurz der sagenhaften Künstler gedenken, an deren Namen die Griechen die ersten Anfänge musikalischer Kultur knüpfen. Alle diese Namen verweisen die Anfänge der Musik aus Hellas selbst nach auswärts, d. h. sie knüpfen die Entstehung der einzelnen Kunstzweige an die Einwanderung von Künstlern teils von Norden her (aus Thessalien, Thrazien), teils von Osten (Kleinasien). Zweifellos offenbart sich in diesen Sagen nichts anderes als die Erinnerung an die starke Verschiebung der Wohnsitze der griechischen Stämme durch die sogenannte dorische Wanderung um das Jahr 1104. W. Christ, Gesch. d. gr. Litt. S. 14 sagt: »Jener Zweig des arischen Volksstammes, der sich später den gemeinsamen Namen Hellenen gab, setzte sich, in verschiedene Stämme geteilt, viele Jahrhunderte vor den Troika in seinen europäischen Sitzen fest. Hauptstammesunterschiede, die zwar gewiß infolge der lokalen Trennung im Laufe der Zeiten stärker hervortraten, aber doch schon bei der ersten Niederlassung in Europa vorhanden waren, bildeten die Äoler, Dorer, Ionier. In verschiedenen Vorstößen nach Süden und Westen verbreiteten sich dieselben von Thessalien und Mittelgriechenland aus über ganz Hellas, von der alten Bevölkerung die fremden Bestandteile aufsaugend, die verwandten sich angliedernd. Im Mutterlande Thessalien am Fuße des Olymp erblühten auch die ersten Anfänge der Poesie; dieselben standen mit dem Dienste der Musen und dem Stamme der Thraker in Verbindung. Die Musen, anfangs ohne bestimmte Zahl, später als 3 (nach Pausanias IX. 29: Μελέτη, Μνήμη, Ἀοιδή) und 9 (schon bei Homer) gedacht, wurden wie alle Götter der alten Zeit in quellenreichen Hainen verehrt und hatten ihren ältesten Sitz am Olymp in Thessalien und am Helikon in Böotien. Vom Olymp, wo sie an der Quelle Pimpleia und in der Grotte von Leibēthron wohnten, hatten sie den Beinamen Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, und daß hier ihr ältester Sitz war, zeigt sich auch darin, daß Hesiod, der böotische Sänger, neben

dem neuen Beinamen Ἑλικωνιάδες noch den alten Ὀλυμπιάδες beibehielt (Ἔργα 1: Μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδῇσι κλεέουσαι). Diener der Musen waren die halbmythischen Thraker, eine unter sich stammverwandte halbpriesterliche Genossenschaft, welche den Kult der Musen und des Dionysos über Thessalien, Phokis, Böotien, Attika verbreitete. Mit den bekannten barbarischen Thrakern am Hellespont und Flusse Axios hat man sie frühzeitig identifiziert. Vielleicht haben sie mit denselben nur den Namen gemein; möglich aber auch, daß sie wirklich aus Thrakien stammten und den Kult des Gottes Zagreus oder Dionysos von den Bergen des Hämus nach Thessalien und Mittelgriechenland trugen«. (Vgl. die Studie von Franz Rödiger: »Die Musen« bei Fleckeisen Jahrbücher für klassische Philologie 8. Supplementband 1875—76 S. 251—290).

Auf die thrakischen Sänger in Thessalien weist zunächst Orpheus, als dessen Heimat Pieria am Olymp galt, wo man auch in mehreren Städten sein Grab zeigte. Die spätere Sage, dass die Leier des Orpheus von der thrakischen Küste nach Antissa auf Lesbos, der Geburtsstadt des Terpander, geschwommen sei, ist natürlich nur eine mythische Einkleidung des Übergangs der Führerschaft auf dem Gebiete der musischen Künste vom Norden auf den Süden. Ein Schüler des Orpheus soll Musaios gewesen sein, der in Athen gelebt habe; sein Sohn Eumolpos sei der Stammvater der Eumolpiden, einer Priester- und Sängerfamilie, die dauernd bei den der Demeter geweihten eleusinischen Mysterien funktionierte. Schon in klassischer Zeit ist aufgedeckt worden, daß die unter dem Namen des Orpheus und des Musäus in Umlauf gebrachten Gedichte Fälschungen eines Priesters Onomakritos sind (Christ S. 17). Dennoch ist es keineswegs ausgeschlossen, daß sowohl Orpheus als Musäus mehr gewesen sind als nur mythische Fiktionen. Durchaus mythisch ist jedenfalls der (nach Plutarch aus Euböa stammende) Linos, den man gar zu einem Sohne des Orpheus gemacht hat; sein Schüler wäre Pamphos gewesen, nach der Aussage des Pausanias, der wiederholt seine Gedichte anzieht, der erste athenische Hymnendichter in vorhomerischer Zeit. Plutarch nennt auch einen Pieros aus Pieria als Dichter auf die Musen und einen Anthes aus Anthedon im nördlichen Böotien als Hymnendichter, beide wohl ebenfalls zu den »thrakischen« Sängern zählend. Amphion war königlicher Abstammung oder gar ein Sohn des Zeus und der Antiope, nach dem Sturze des Lykos zusammen mit seinem Bruder Beherrscher von Theben, dessen Mauern er durch die Klänge seiner Leier aufbaute. Auch er gehört in dieselbe Kategorie. Pausanias nennt ihn verschwägert mit Tantalos

von Lydien, von wo er die lydische Tonart mitbrachte; auch habe er die Saitenzahl der Lyra von 4 auf 7 erhöht. Heraklides Ponticus nennt ihn (bei Plutarch De musica 3) den Erfinder der kitharodischen Poesie. Wie Musäus den eleusinischen Tempeldienst der Demeter geregelt haben soll, so wird ein ähnliches Verdienst dem Philammon für den Apollonkult in Delphi zugeschrieben; nach Plutarch (d. m. 3) besang er zuerst die Geburt der Leto, der Artemis und des Apollon und führte zuerst den Chorreigen in den Tempeldienst ein (aber zweifellos ohne Gesang). Sein Sohn Thamyris, den Pausanias im Lande der Odrysen (der wilden Thraker) geboren werden läßt — wieder derselbe Hinweis auf den Norden (auch Plutarch d. m. 3 nennt ihn einen Thraker) — forderte die Musen zum Kampfe heraus und erblindete zur Strafe. Auch Thamyris wird von Pausanias unter den ersten genannt, welche in Delphi im Agon siegten. Noch älter als Thamyris und Philammon ist aber der Kreter Chrysothemis, der zuerst im prächtigen Gewande die Kithara aufnahm und den Apoll selbst im Bilde darstellend einen Nomos anstimmte. Nach Kleinasien weist zuerst der Name Olen aus Lykien, auf den Herodot (IV. 35) die ältesten in Delos gesungenen Hymnen zurückführt und den nach Pausanias (X. 5) die delphische Dichterin Böo den ersten Priester des Apollon nennt und den ersten, welcher in Hexametern gedichtet. Nach Christ a. a. O. könnte aber danach das Alter des Olen nicht über das 8. Jahrhundert zurückdatiert werden; die Erfindung des Hexameters ist ihm dann natürlich nicht zuzusprechen.

Eine letzte Kette noch halbmythischer Musiker weist auf Phrygien, nämlich die drei zusammengehörigen Namen Hyagnis, Marsyas und Olympos, die drei ältesten Auleten. Das Aulosspiel tritt damit erstmalig neben das bevorzugte Saitenspiel, das alle die früher genannten bis zurück zu Orpheus und Linos pflegten. Christ nennt irrtümlich Marsyas und Hyagnis die Eltern des Olympos. Nach Plutarch (d. m. 5 ff.) ist aber vielmehr Hyagnis der Erfinder des Aulosspiels und der phrygischen Tonart und sein Sohn Marsyas sein erster Nachfolger; dessen Schüler aber ist der sogenannte ältere Olympos, der zuerst die Kunst des Aulosspiels nach Griechenland verpflanzt haben soll. Trotz geistvoller Konjekturen Westphals, welche verschiedene Sätze von Plutarchs Text umstellen, ist es doch schwer, mit den zwei Auleten des Namens Olympos zurecht zu kommen. Obgleich der Dichter Pratinas, der, nach zwei Zitaten bei Plutarch zu schließen, auch wie Glaukos historische Arbeiten gemacht hat, einen πρῶτος und einen νεώτερος Ὄλυμπος unterscheidet, von denen Suidas den älteren (aus Mysien) in die Zeit vor (!) dem trojanischen Kriege setzt, während der jüngere zur Zeit des Midas II. (734—698)

gelebt haben soll, so scheint doch eine Identität der beiden unabweislich zu sein; zum mindesten muß von den auf die Namen der beiden verteilten Verdiensten dem älteren so viel zugerechnet werden, daß für den jüngeren wenig oder nichts übrigbleibt und er damit ganz zurücktritt. Das dem älteren von Suidas zugeschriebene hohe Alter aber ist nicht aufrecht zu erhalten, vielmehr derselbe nahe an die Zeit des Terpander und Archilochos heranzurücken. Jedenfalls weiß Plutarch selbst von dem jüngeren Olympos nicht viel zu berichten und schreibt alle bedeutsamen Erfindungen auf rhythmischem, melodischem und formengeschichtlichem Gebiete dem älteren zu.

§ 2. Epos.

Sehen wir von der Frage nach dem Alter der Volkslieder ab, so finden wir die Musik in Verbindung mit dem Götterkult bereits in sagenhafter Zeit entwickelt und durch viele hochgepriesene Namen repräsentiert. (Christ S. 18) »Über jenen beschränkten Kreis von religiösen Anrufungen und Gesängen traten die Dichter hinaus, als sich im heroischen Zeitalter ein lebhafter Tatendrang der Nation bemächtigte und die Wanderungen der Stämme zu heftigen Kämpfen und mutigen Wagnissen führten... Schon auf dem Festland hatte sich auf solche Weise ein Hort von Mythen gebildet; er ward wesentlich bereichert, als im 11. und 10. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung infolge des Vordringens thessalischer Völkerschaften nach Böotien und der Wanderung der Dorier nach dem Peloponnes die alten Bewohner der bedrängten Länder nach Kleinasien auswanderten und dort unter mannichfachen Kämpfen neue Reiche und Niederlassungen gründeten. Solche Sagen gestalteten sich von selbst bei einem begabten Volke, das an Saitenspiel und poetische Sprache gewöhnt war, zum Gesang, und der Gesang selbst hinwiederum verklärte die Sage und gab ihr reichere Gestalt und festere Dauer. Das ganze Volk zwar dichtete nicht, immer nur ein einzelner gottbegnadeter Sänger schuf den Heldengesang; aber indem jener einzelne Dichter nur die im ganzen Volke lebende Sage wiedergab und sich in seinem Singen und Dichten mit dem Volke selbst eins fühlte, ward sein Gesang zum Volksgesang und trat seine Person ganz hinter den volkstümlichen Inhalt seiner Dichtung zurück. In solchem Sinne reden wir von einem Volksepos und verzichten auf scharfe Scheidung von Heldensage und heroischen Epos . . . Das heroische Epos ging naturgemäß von der Dichtung kleinerer balladenartiger Lieder aus. Dichter solcher Lieder, die wie vordem sich als Diener der Musen

ausgaben, gab es natürlich viele vor Homer; ja es hat große Wahrscheinlichkeit, daß die Äolier und Achäer schon aus ihrer europäischen Heimat derartige Heldenlieder mit nach Asien brachten. Aber die Namen jener ältesten Dichter sind unbekannt; selbst der Phemios und Demodokos der Odyssee können, wenn sie überhaupt historische Namen sind, nach den Gesängen, die sie (bei Homer) vortrugen, nur als Repräsentanten der jüngeren Entwickelung des epischen Gesanges gelten. Aber die Sagenkreise kennen wir durch die Epen, welche aus ihnen den Stoff nahmen und durch die Andeutungen, welche Homer aus ihnen uns aufbewahrt hat. Sie waren geteilt nach den Landschaften... Die Sagen der meisten Landschaften und Städte zeigen auf einen Stammheros zurück, wie die der Athener auf Kekrops, der Thebaner auf Kadmos, der Argiver auf Danaos, der Peloponnesier auf Pelops, der Kreter auf Minos. Diese Stammesgründer traten aber allmählich zurück, da ihnen meistens etwas Fremdes, die Herkunft aus Phönikien, Ägypten, Phrygien anklebte, und an ihrer Stelle traten in den Vordergrund des allgemeinen Interesses und der volkstümlichen Erzählung die nationalen Helden und die mächtigen Stammeskönige der Vorzeit wie Theseus bei den Ioniern, Herakles bei den Doriern, die Atriden und Peliden bei den Achäern, die Labdakiden bei den Thebanern. Gelegenheit, die Helden und Könige verschiedener Stämme zusammenzuführen, boten die gemeinsamen Unternehmungen. Diese wurden recht eigentlich der Punkt, an welchem das griechische Epos ansetzte, das griechische, dem von vornherein ein starker Zug zur nationalen Gesamtheit eigen war. So wurden Lieblingsgegenstände der Sage und des Heldengesanges die Kämpfe der Sieben gegen Theben und die Einnahme der Stadt durch die Epigonen, die Fahrt der Argo vom Hafen Iolkos am pagasäischen Meerbusen nach dem Hellespont und dem fernen Kolchis, der zehnjährige Kampf um Ilios, die Feste des Königs Priamos. Diese großen gemeinsamen Sagenkreise führten von selbst über den Horizont kleiner Einzellieder hinaus zu großen Epen oder Liederzyklen. Von ihnen erhielt erst im Verlaufe der Zeit der jüngste erst in Asien infolge der Kolonisation ausgebildete, der trojanische, die größte Beliebtheit«.

Ich habe nicht nötig, und muß es mir versagen, der anziehenden und geistvollen Darstellung Christs weiter zu folgen und insbesondere auch seine Würdigung Homers wiederzugeben. Ich habe diese gedrängte Orientierung nur eingeschaltet, damit die Bemerkungen, welche ich über die Musikübung dieser Zeit zu machen habe, nicht ganz in der Luft schweben, sondern einigermaßen

festere Gestalt annehmen können. Die gewaltige die Jahrtausende überragende Erscheinung Homers aber ist der modernen Welt so vertraut, daß allenfalls sie allein ausreichen würde, jener fernen Zeit Farbe und Leben in unserer Vorstellung zu geben.

Als zweifellos feststehend haben wir anzunehmen, daß um die Zeit Homers und Hesiods d. h. im 9. und 8. Jahrhundert der epische Vers, der Hexameter, derart als herrschend hervortritt, daß man geradezu die Existenz anderer Versformen in dieser Zeit bestritten und sogar auch für die Zeit vor Homer dieselbe Versform als die alleinige annehmen zu müssen geglaubt hat. Doch fehlen dafür wie gesagt die positiven Beweise, und es mehren sich die Stimmen, welche die Annahme einfacher, übersichtlicher lyrischer Versformen für die Anfänge aller Poesie für geboten erachten. So stellt sich H. Gleditsch, der Verfasser des die Metrik der Griechen umfassenden Teiles des Iwan Müllerschen Handbuchs der klassischen Altertumswissenschaft auf diesen Standpunkt mit dem Ausspruche (3. Aufl. 1901 S. 195): »Zu dem gemeinsamen Erbgut der indogermanischen Völker gehörte als Anfang poetischer Kunstform ein Vers von vier Hebungen mit unbestimmten Senkungen

— ⁄ — \, — ⁄ — \ ⁞

und die Gruppirung von drei oder vier solchen Versen zu einer strophischen Einheit.« Gleditsch schließt sich damit Ansichten an, welche Franz Saran auf dem Gebiet der allgemeinen Metrik und Rhythmik vertritt. Eduard Sievers hat in seiner neuesten Arbeit (Metrische Studien I. 1901) sogar die früher für ganz unrhythmisch gehaltenen Poesie der Hebräer auf vierhebige Verse zurückgeführt. Saran sagt geradezu (Indogerm. Anz. 1894 p. 27): »Die anapästisch-spondeïsche Tetrapodie ist die einfachste überhaupt mögliche Reihe, aus der alle andern erst sekundär entstanden sind; wo also musikalischer Rhythmus ist, muß sie vorhanden sein, oder doch gewesen sein«. Daß auch der Hexameter durch seine Zweiteiligkeit auf ein ursprüngliches Maß von zwei Tetrapodien hinweist, bedarf, wenn Sarans Behauptung zutrifft (wovon ich fest überzeugt bin), keiner weiteren Ausführung. Wären die Anfänge der griechischen Poesie nicht durchaus mit dem Gesange, also mit wirklicher musikalischer Melodiebildung verknüpft gewesen, so könnte ja mit mehr Aussicht auf Erfolg dafür gestritten werden, daß die Zusammenordnung von drei und drei Versfüßen, also der dreihebige Vers einfach genug sei, um ebensogut wie der vierhebige als ein Schema von grundlegender Bedeutung gelten zu können. Vom Standpunkte der Musik aus aber ist unbedingt darauf zu bestehen, daß das Verhältnis der Korrespondenz von

Aufstellung und Beantwortung, von Leicht und Schwer in verschiedenen Potenzen, die Grundlage alles Aufbaues bildet.

Fragen wir nun im Detail nach der Rolle, welche die Musik in diesem Zeitalter der ersten Blüte der Poesie gespielt hat, so ist vor allem die traurige Tatsache zu konstatieren, daß uns von derselben auch nicht ein einziges noch so geringfügiges Bruchstück erhalten ist. Wir wissen nur aus Homer, Hesiod und den Zeugnissen anderer Dichter und Schriftsteller, daß nicht nur der Gesang der Götterhymnen im Tempeldienst durch die Priester, sondern auch der der Heldensagen durch die Aöden mit dem Spiel eines harfenartigen Saiteninstruments, der Phorminx oder Kitharis, Lyra, begleitet wurde. Ob aber die Priester und Aöden die Melodien der Gesänge fortgesetzt auf dem Instrument mitspielten oder nur dann und wann sie durch Mitspielen stützten, übrigens aber durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele ausschmückten — darüber fehlt bereits wieder jede bestimmte Kunde. Denn wenn uns berichtet wird, daß erst über 200 Jahre nach Einrichtung der Olympischen Spiele die ψιλή κιθάρισις, das Kitharaspiel ohne Gesang, als konkurrenzfähig bei den Agonen zugelassen wurde, so darf daraus nur ja nicht geschlossen werden, daß die Instrumentalmusik der Griechen nicht älter sei. Hat doch das Solo-Aulosspiel, die ψιλή αὔλησις das gleiche Recht bereits 30 Jahre früher erlangt, zweifellos aber von allem Anfange an schon darum eine selbständigere Stellung eingenommen, weil wohl derselbe Mensch singen und Kithara spielen, aber nicht eine Schalmei blasen und singen kann. Ein schwerwiegendes Zeugnis dafür, daß die Alten wirklich die Melodien ganz mitgespielt haben, ist dasjenige Plutarchs, der ja aus alten Quellen schöpfte (Glaukos, Heraklides Ponticus), daß man vor Archilochos stets nur im Einklange mit dem Gesange (πρόςχορδα) gespielt habe. Die Behauptung Gleditschs, daß mit dem Aufkommen des Hexameters an die Stelle des Aöden der Rhapsode getreten sei, der nicht mehr die Phorminx schlug, sondern mit einem Stabe (ῥάβδος) in der Hand auftrat, geht doch wohl allzuweit, indem sie viel spätere Gebräuche auf die Anfänge der epischen Dichtung bezieht. Boeckh (Encycl. S. 510) ist zwar der Ansicht, daß wahrscheinlich schon bei den homerischen Aöden die musikalische Begleitung des epischen Vortrags untergeordnet gewesen sei, meint aber andererseits, daß kunstreichere Rhapsoden gewiß zu keiner Zeit die Begleitung der Kithara verschmäht haben werden. Freilich wenn er dabei an gelegentlich bei gehobenen Stellen einfallende »Akkorde« denkt, so bringt er damit moderne Gewöhnungen zur Geltung, von denen für das Altertum keine Rede sein kann.

Die in der epischen Dichtung durchgeführte Festhaltung eines einzigen Verses als Einheit legt den Gedanken nahe, daß auch die Gesangsmelodie entsprechend eine einzige Periode fortgesetzt wiederholte. Boeckh ist wohl dieser Ansicht, wenigstens läßt seine Definition des elegischen Versmaßes als der ersten noch immer sehr kurzen und sehr einfachen Strophenform (verglichen mit den Strophen der Lyrik) darauf schließen. Daran zu glauben, fällt uns nun freilich schwer. Der Vortrag von hundert und mehr Versen mit immer gleicher Melodie muß monoton erschienen sein und man könnte wohl statt dessen lieber dazu neigen, überhaupt anzunehmen, daß die Hexameter gar nicht gesungen worden wären. Aber auch das ist nicht angängig. Wir wissen, daß Terpander homerische ἔπη, also Hexameter, mit Melodien versehen hat, natürlich mit neuen statt der anderweit üblichen. Mangels bestimmter Kunde bleibt uns nichts übrig, als die Frage offen zu lassen, wieweit die Aöden und die älteren Rhapsoden der unausbleiblichen Monotonie fortgesetzten Vortrags derselben kurzen Melodie zu begegnen gewußt haben; begreiflich aber erscheint jedenfalls, daß die späteren Rhapsoden das Absingen der Verse im allgemeinen aufgegeben haben.*)

Neben dem alle Höhen und Tiefen menschlichen Empfindens mit dem Fluge seiner Phantasie durchmessenden Homer (der etwa 860—770 gelebt hat), steht der mehr am Kleinen haftende Hesiod (um 720), im ganzen prosaischer veranlagt, und wo er poetischer wird, zur gnomischen und allegorischen Darstellung neigend (Christ S. 70). Was für Homers Dichtungen völlig ausgeschlossen war, hat man bei Hesiod versucht, nämlich eine Art Strophenbildung aus einer kleinen Anzahl von Hexametern nachzuweisen. Besonders für die Theogonie hat man 3- oder 5-, ja 6zeilige Strophen herauskonstruiert (Christ S. 70). Trifft die Vermutung solcher strophischen Anlage zu, was aber keineswegs allzu wahrscheinlich ist, so könnte man natürlich auch an eine entsprechend erweiterte Form der musikalischen Gestaltung denken. Keinesfalls ist aber allgemein für die epische Dichtung in Hexametern an eine über das Maß des Einzelverses hinausgehende rhythmische Ordnung zu denken. Boeckh (Encykl. S. 617) motiviert sehr treffend: »Der

---

*) Das Wiederaufleben des Interesses für die antike Poesie hat bekanntlich im 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche Versuche veranlaßt, Melodien zu erfinden, nach denen die antiken Versmaße direkt skandierend gesungen werden könnten. Sogar noch im 18. Jahrhundert ist, wohl angeregt durch Klopstocks Messias, etwas derartiges erweislich (Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter. Berlin, Winter 1760 — der eine der Versuche ist von Ph. Em. Bach!).

Rhythmus des Epos entspricht ganz der inneren Eigentümlichkeit desselben. Wie hier Tatsache an Tatsache gleichförmig und ohne bedeutende Gliederung, die nur die Reflexion setzen kann, aneinandergereiht wird, ebenso einförmig und atomistisch reihen sich Vers an Vers ohne eine weitere Einheit als die Wiederholung eines und desselben«.

Als klassische Epiker sind außer Homer und Hesiod noch zu nennen: Peisandros (c. 645, der eine »Herakleia« schrieb), der Oheim des Herodot Panyassis (c. 500, »Herakleia«, »Ionika« [elegisch]), Choirilos (jünger als Herodot: »Perseïs«) und Antimachos (gegen Ende des 5. Jahrhunderts: »Thebaïs«, »Lyde« [elegisch]).

§ 3. **Olympos** (c. 700).

Wir betreten das spezifisch musikalische Gebiet, wenn wir nun nach dem Wesen der Nomoi fragen, auf welche alle Darstellungen der ersten historischen Epochen der griechischen Litteratur so großes Gewicht legen. Diejenigen Historiker, welche die Alleinherrschaft des Hexameters in der Zeit der ersten Blüte des Epos verfechten, kommen freilich in arge Verlegenheit, wie sie mit ihrer Auslegung vereinbaren sollen, was die Schriftsteller über die ältesten Nomoi berichten. Boeckh (D. m. P. S. 201) hebt hervor, daß die Nomoi alter Zeit sehr einfacher Struktur waren, und behauptet, daß die kitharodischen den homerischen Hexameter festhielten, kann aber nicht umhin, wenigstens anzumerken, daß unter den allerersten auch ein Trochaios Nomos genannt wird; den aulodischen Nomoi vindiziert er das elegische Versmaß als Grundschema. Aber Plutarch läßt doch an verschiedenen Stellen keinen Zweifel darüber, daß in den ältesten Weisen die gedehnten Maße des Spondeios meizon, Orthios und Paion epibatos eine Hauptrolle spielten. In der »Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften« (S. 626) läßt Boeckh sogar umgekehrt das elegische Metrum, die »älteste Form der ionischen Lyrik«, aus den aulodischen Nomoi hervorgehen und spricht die Ansicht aus, daß wohl die alten Nomoi von Anfang an verschieden gewesen seien, je nach dem Ursprung und den Gattungen der Gesänge. Daß die Nomoi nicht strophisch angelegt waren, bezeugt ausdrücklich Nr. 15 der XIX. Sektion der pseudoaristotelischen Probleme, aus der zugleich hervorgeht, daß der Nomos durchaus monodischer Gesang war. Daß die Kitharöden, bezw. Aulöden beim Vortrage der Nomoi tanzten, wie K. v. Jan will, möchte ich aus der Stelle nicht herauslesen. Der Wortlaut der Fragestellung ist: Διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικαί; d. h. »Warum wurden die Nomoi

nicht strophisch komponiert, wohl aber die andern Gesänge, die für Chorreigen berechneten?« Die Beantwortung hebt nämlich gerade hervor, daß der Nomos agonistisch sei, eine Vielheit (wie im χόρος) aber nicht wohl der Schwierigkeit einer solchen Aufgabe gewachsen sein würde und deshalb eine sich wiederholende kurze Melodie zu singen erhalte. Ausdrücklich besagt die Antwort auch, daß der Dithyrambus, der ursprünglich strophisch gewesen, die Strophenform aufgegeben habe, als er wie der Nomos solistisch-agonistisch wurde. Gleditsch (Metrik bei Iwan Müller, Handbuch II. S. 199) ist daher schwerlich im Recht, wenn er sogar für den terpandrischen Nomos strophische Gliederung verficht und erst für die Zeit seit Timotheus, also lange nach Pindar, für die virtuose solistische Steigerung des Dithyrambus das annimmt, was die aristotelischen Probleme für den älteren Nomos behaupten. Dagegen weist Gleditsch sehr mit Recht auf die gedehnten Metra der Nomoi Terpanders hin, hält sie allerdings für Ausnahmen und sieht den Hexameter für die ältere kitharodische Nomosdichtung als das Gewöhnliche an. Den aulodischen Nomoi schreibt auch er größere Mannigfaltigkeit zu.

Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir sowohl für die gottesdienstlichen Nomoi als für die agonistischen d. h. bei den Festen in Konkurrenzen um Ehrenpreise aufgeführten, neben den in epischen Maßen gehaltenen, solche in anderen Rhythmen annehmen. Daß auch der Vortrag eines homerischen oder eines anderen epischen Gesanges, eingeleitet durch ein sogenanntes Prooimion, gewöhnlich einen Hymnus an den Gott, dem zu Ehren das Fest stattfand, Nomos genannt wurde, geht mit Bestimmtheit aus Plutarch De musica 6 hervor. Im ganzen schreibt Plutarch der gesamten Kitharodie zu Terpanders Zeit, ja bis auf Phrynis (5. Jahrh.) eine große Einfachheit zu und spricht ihr den Wechsel der Tonart und des Rhythmus ab, eine Behauptung, die angesichts des Νόμος τριμερής oder τριμελής des Klonas oder Sakadas, der je einen Teil in dorischer, phrygischer und lydischer Tonart enthalten haben soll (Plutarch D. m. 8), schwerlich aufrecht zu erhalten ist.

Die ganze Nomosfrage verwickelt sich aber besonders durch die so sehr voneinander abweichenden Zeit- und Altersbestimmungen für die wichtigsten Vertreter der Gattung. Daß der sogenannte erste Olympos vor dem trojanischen Kriege gelebt haben soll, erwähnte ich bereits. Den Terpander setzt Fr. A. Gevaert in die Zeit des ersten Olympiade (776) und den Archilochos um 720. Plutarch nennt Terpander »τοῖς χρόνοις σφόδρα παλαιός« und führt Glaukos als Zeugen an, daß er vor Archilochos gelebt habe. Glaukos fügt aber hinzu, daß er als zweiter gleich nach den ältesten Aulöden rangiere (Plut. D. m. 4). Nun setzen aber recht gute alte Zeugen

umgekehrt den Archilochos sogar vor Terpander, und von Terpander ist eigentlich das bestbezeugte Faktum, daß er bei Einführung des musikalischen Agon in die Karneen in der 26. Olympiade, d. h. 672, der erste Sieger gewesen (auch 645 soll er gesiegt haben). Aus den mancherlei einander widersprechenden Nachrichten geht aber wenigstens so viel mit ziemlicher Bestimmtheit hervor, daß sowohl Olympos als Terpander und auch Archilochos durchaus ins 7. Jahrhundert gesetzt werden müssen, nach Homer und nach Hesiod. Mancherlei spricht dafür, daß von den dreien der älteste Olympos gewesen ist. Zunächst ist zweifellos unhaltbar die Teilung in einen älteren und einen jüngeren Olympos, die wohl entstanden sein mag, nachdem man angefangen, dem Terpander ein höheres Alter zuzuschreiben als ihm zukam. Für Terpander hatte man mythische Vorderleute in Menge, für die Vertreter der aulodischen Nomoi fehlten sie gänzlich und wurden erst später in der Trias Hyagnis, Marsyas und Olympos (d. ä.) beschafft.

Die dem Olympos zugeschriebenen Nomoi sind der »vielteilige Nomos« (Νόμος πολυκέφαλος) zu Ehren des Apollon, der »Streitwagen-Nomos« (Νόμος ἁρμάτιος], der »prosodische Nomos« (Νόμος προσοδιακός) zu Ehren des Ares (daher auch Νόμος Ἄρεως genannt), der Nomos zu Ehren der Athene (Νόμος Ἀθηνᾶς) und der »hochtönende Nomos« (Νόμος ὄρθιος). Olympos wird als der älteste Lehrmeister der Griechen in der kunstmäßigen Instrumentalmusik gepriesen (nach Alexander Polyhistor bei Plutarch De musica 5: Κρούματα Ὄλυμπον πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσαι; nach Aristoxenos bei Plutarch De musica 11: ἀρχηγὸς τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς, und daselbst Kap. 29: Ὄλυμπος, ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μούσης ἀποδιδόασι). Von dem Nomos Athenas berichtet Plutarch, daß er die Enharmonik des Olympos in der phrygischen (!) Tonart zeigte und als Rhythmus den Paion epibatos anwandte, in der Folge aber in Trochäen überging, womit er trotz gleichbleibender Tonart und Melodiemanier (Enharmonik) eine starke Änderung der Wirkung erzielte. Von weiter bei Olympos vorkommenden Rhythmen erwähnt Plutarch (De musica 5): die »idäischen Daktylen« (Ἰδαῖοι δάκτυλοι), was schwerlich etwas anderes sein soll als das προσοδιακόν (ib. 19) und das κατὰ δάκτυλον εἶδος (ib. 7), nämlich die sogenannten Daktylo-Epitriten (–◡◡––), Rhythmen, deren erste Anwendung er für den Nomos orthios in Anspruch nimmt, der somit ebenfalls wie der Nomos Athenas Taktwechsel hatte (Daktylen und gedehnte Jamben); im Nomos harmatios dominierten dieselben und auch im Nomos Areos spielten sie eine Rolle. Auch die in den Metroa, den Tempelgesängen des Kybeledienstes gebräuchlichen Maße des Choreios [semantos]

(des gedehnten Trochäus) und des Bakcheios (⏑––) schreibt Plutarch dem Olympos zu. Nun sagt aber Glaukos aus (nach Plutarch d. m. 10), daß Thaletas (vgl. § 6) den Maron (⏑––) bezw. Kretikus (–⏑–), die weder Orpheus noch Terpander noch Archilochos anwende, den Kompositionen des Olympos entnommen habe und bezeichnet auch den Stesichoros (§ 11) auf dem Gebiete der Rhythmik als einen Nachahmer des Olympos. Diese Zeugnisse genügen wohl, zu erweisen, daß man ein Recht hat, den Olympos vor Terpander zu nennen. Obgleich bei Plutarch das Bestreben unverkennbar ist, Terpander an die erste Stelle zu setzen und der Kitharodie den Vorrang vor der Aulodie zu geben, so führt doch eine sorgfältige Untersuchung der von ihn selbst beigebrachten Aussagen der ältesten Autoren zu dem gegenteiligen Schlusse. Nicht ganz zufällig ist doch wohl auch, daß Plutarch selbst mehrmals bei Anführung der beiden Meister als der ältesten den Olympos vor Terpander nennt. De musica Cap. 18 betont er, daß nicht aus Unkenntnis die Zeitgenossen des Olympos und Terpander nur wenige Tonarten anwandten und sich der Einfachheit befleißigten; die Kompositionen des Olympos und Terpander und ihrer Zeitgenossen seien ein redender Beweis, und niemand sei imstande, die Weise des Olympos (!) nachzuahmen, vielmehr fielen alle ab, indem sie sich in Buntscheckigkeit verliefen. Im 15. Kapitel schreibt Plutarch unter Berufung auf Aristoxenos dem Olympos auch eine Komposition in der lydischen Tonart zu, nämlich das Klagelied auf den Python (ἐπικήδειον ἐπὶ τῷ Πυθωνί), so daß also gleich das älteste überlieferte Stück den später stets betonten Charakter des Lydischen, die Neigung zum Klagenden (θρηνῶδες) ausprägt. Vermutlich war das Stück, das auch Pollux (Onomasticon IV. 78) unter dem Namen ἐπιτυμβίδιοι anführt, ein Teil des Nomos polykephalos zu Ehren Apollons.

Wenn auch aus den angeführten Zeugnissen geschlossen werden muß, daß die Kompositionen des Olympos in rhythmischer Beziehung auffallend reichgestaltet gewesen sind, so beansprucht doch noch stärkeres Interesse das, was über die Melodik des Olympos berichtet wird. Denn die Tradition schreibt ihm nichts geringeres zu als die Erfindung der Enharmonik. Plutarch De musica c. 11 bezeugt: »Wie Aristoxenos aussagt, gilt Olympos bei den Musikern als der Erfinder der enharmonischen Melodik; vor seiner Zeit war alles diatonisch oder chromatisch.« Das sieht zwar zunächst ganz so aus, als hätte Olympos die Teilung des Halbtons in zwei Vierteltöne aufgebracht, welche in der Theorie und Praxis der klassischen Zeit der griechischen Musik eine so bedeutsame Rolle spielt. Zum Glück beschränkt sich

Plutarch nicht auf diese trockene Mitteilung, sondern berichtet auch ausführlich, wie Olympos auf diese »Erfindung der Enharmonik« gekommen sein soll, wobei sich herausstellt, daß die von Olympos erfundene Enharmonik von der späteren so weit entfernt ist wie nur möglich. Scheidet man aus Plutarchs Bericht zunächst eine ganz verständnislose Randbemerkung eines Lesers aus, die unbegreiflicherweise in den Text geraten ist (die Stelle über den Σπονδειασμός συντονώτερος, eine der vielen späteren Teilungsarten der Quarte, auf welche der betr. Leser durch die Namensähnlichkeit des Σπονδεῖον bezw. Τρόπος σπονδειακός gekommen sein wird), so ergibt Plutarchs Bericht, daß Olympos durchaus nicht durch Einführung kleinerer Intervalle als der in der diatonischen Skala enthaltenen, sondern vielmehr durch Auslassung einer Stufe der diatonischen Skala auffallende schöne Wirkungen erzielte. Da er diese Wirkungen dann auf die dorische Skala übertragen haben soll (τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα θαυμάσαντα καὶ ἀποδεξάμενον ἐν τούτῳ ποιεῖν ἐπὶ τοῦ Δωρίου τόνου), so war die Skala, in welcher er diese Auslassungen zuerst machte, offenbar nicht die dorische, sondern vielmehr (wie für den phrygischen Auleten a priori anzunehmen) die phrygische. Die phrygisch gestimmte Mitteloktave des griechischen Systems ist aber

e'	Nete	entsprechend	ohne	Vorzeichen:	***d'***
d'	Paranete	»	»	»	***c'***
cis'	Trite	»	«	»	***h***
h	Paramese	»	»	»	***a***
a	Mese	»	»	»	***g***
g	Lichanos	»	»	»	***f***
fis	Parhypate	»	»	»	***e***
e	Hypate	»	»	»	***d***

Gleichviel ob wir annehmen, daß der phrygische Aulos eine Stufe tiefer oder in gleicher Höhe stand wie die normale Kitharastimmung, zweifellos ergibt sich, daß die von Plutarch berichtete Auslassung der Lichanos das Halbtonintervall aus der (zunächst allein in Betracht kommenden) unteren Hälfte der Skala ausschied, da sie dessen oberen Grenzton betraf. Der ausfallende Ton ist bei *H*moll-Stimmung (phrygischer τόνος) *g*, bei *A*moll-Stimmung (phrygische ἁρμονία) *f*; halten wir uns der Einfachheit der Vorstellung wegen an die letztere Bezeichnungsweise, so sind die entstehenden melodischen Bildungen diese



Bezüglich der Art der Übertragung dieser Wirkung in die dorische Tonart kann man in Zweifel sein, ob Olympos denselben Ton (*f*) oder aber dieselbe Stufe (nämlich die dritttiefste, also *g*) der Skala ausließ:

e′ d′ c′ h a g (***f***) ***e*** oder ***e′ d′ c′ h a*** (***g***) ***f e***

Plutarch nimmt anscheinend das letztere an, da er sich dagegen verwahrt, daß Olympos auch schon den Halbton in Vierteltöne gespalten habe; fiele der Halbton weg, so könnte davon ja keine Rede sein. Die Frage ist aber, wieweit Plutarch die Berichte seiner Gewährsmänner noch richtig verstand. Denn die ausdrückliche Bemerkung, daß in der Komposition, welche als die allerälteste dieser Art gelte (τούτων πρῶτον), dem Spondeion (der Trankopfermelodie), die charakteristischen Intervalle keines der drei Tongeschlechter, auch nicht die des diatonischen zu erkennen gewesen sein (οὔτε γὰρ τῶν τοῦ διατόνου ἰδίων οὔτε τῶν τοῦ χρώματος ἅπτεσθαι ἀλλ᾽ οὐδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας, und: ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει), legt doch vielmehr nahe, auch für die Übertragung der Manier des Olympos auf das Dorische die Auslassung desselben Tones anzunehmen, so daß sich zunächst die zwei Formen halbtonloser Melodik sich ergaben:

phrygisch ***d e . . g a h*** (***c′***) ***d′*** und dorisch ***e . . g a h*** (***c′***) ***d′ e′***

Denn auch in der oberen Hälfte der Skala fiel in der alten Enharmonik der obere Ton des Halbtonintervalls (*c*) aus, wie das 19. Kapitel von Plutarchs De musica uns des weiteren sehr ausführlich berichtet. Wir erfahren da, daß auch die Trite (*c′*) der dorischen Oktave im Tropos spondeiazon ausgelassen und auch von der Nete (*e′*) und Paranete (*d′*) nur ein beschränkter Gebrauch gemacht wurde. Doch berichtet Plutarch, daß diese in der altertümlichen Melodiebildung ausgelassenen Töne von den mitspielenden Instrumenten gelegentlich als Ziernoten eingeschaltet wurden. Aus dieser Stelle hat man starke Beweise für die Mehrstimmigkeit bei den Griechen ableiten zu dürfen geglaubt, worauf wir später zurückkommen werden. Offenbar haben sich diese alten Melodien auch bezüglich des Umfangs nach der Höhe in sehr engen Grenzen gehalten. Immerhin bestätigt aber doch Plutarch die Anwendung des *d′* in phrygischen Melodien dieser altertümlichen Art (De musica 19: ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ . . . καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς μητρῴοις καὶ ἔν τισι τῶν φρυγίων). [Das 19. Kapitel von Plutarchs De musica ist nicht frei von Fehlern, doch ist deren Zahl bei weitem nicht so groß, wie man gewöhnlich annimmt. Nur die Verzierung der Nete synemmenon (*d′*) durch die mit ihr

identische Paranete (*d'*) ist natürlich sinnlos; statt παρανήτη muß μεσή gelesen werden.]

Die hier erstmalig gegebene Deutung des Plutarchischen Berichts über die ältere Enharmonik wird durch eine Reihe anderweiter Angaben der alten Autoren gestützt, welche zum Teil erst selbst in ihrem Lichte verständlich werden. Daß zwischen der älteren halbtonlosen Enharmonik und der jüngeren den Halbton spaltenden Enharmonik eine vermittelnde Zwischenstufe angenommen werden muß, welche den Halbton konserviert aber die Stufe über demselben elidiert, ist an sich wahrscheinlich und konnte auch schon aus Plutarchs Bericht geschlossen werden. Einen festen Anhaltspunkt gibt eine auffallende Stelle des Aristoxenos (harm. I, 23), der gelegentlich der Erörterung der mancherlei Möglichkeiten der Stimmung der Lichanos in den drei Tongeschlechtern auf die altertümlichen Kompositionen hinweist, in denen die Lichanos Terzabstand habe: »Daß es eine Art von Melodieführung gibt, der die Lichanos im Terzabstand unentbehrlich ist, und zwar nicht die schlechteste, sondern vielleicht die schönste von allen, wird vielleicht den meisten an die jetzige Musik Gewöhnten nicht ohne weiteres einleuchten, kann ihnen aber leicht durch Beispiele bewiesen werden; denen aber, welche mit den archaischen Weisen, sowohl denen der ersten als denen der zweiten Epoche (τῶν ἀρχαϊκῶν τρόπων τοῖς δὲ πρώτοις καὶ τοῖς δευτέροις) vertraut sind, ist das Gesagte ohnehin völlig klar«. Diese bestimmte Scheidung der »Archaika« in Prota und Deutera aus dem Munde der angesehensten Musiktheoretikers des Altertums, die bisher gar nicht beachtet worden ist, gibt sehr zu denken. Gänzlich ausgeschlossen ist, daß Aristoxenes mit der schönsten aller Arten der Melodieführung die jüngere Enharmonik mit ihren Vierteltönen gemeint haben kann, da er dieser durchaus ablehnend gegenübersteht und andeutet (harm. 19), daß sich an sie das Ohr zu allerletzt (τελευταίῳ) und nur mit großer Mühe (μόλις μετὰ πόλλου πόνου) gewöhne. Es wäre auch ziemlich unverständlich, wie gerade die Archaika den Geschmack an solcher Art der Melodik vermitteln sollten, da Aristoxenos ausdrücklich das diatonische Geschlecht als das älteste (πρῶτον καὶ πρεσβύτατον) hinstellt, während er das enharmonische das zuletzt aufgekommene (ἀνώτατον) nennt.

Andererseits verträgt sich aber die Bestimmung des Abstandes der Lichanos von der Mese auf eine große Terz (δίτονος) nicht mit der für die Enharmonik des Olympos aufgezeigten Auslassung des oberen Tones des Halbtonintervalls, da diese nicht eine große sondern eine kleine Terz Abstand der Mese von der nächsttieferen Stufe dieser lückenhaften Skala ergibt. Mit Fétis (Histoire générale de la

musique III. 33) »διτόνου [!] λιχανοῦ δεομένη« zu verstehen als »der diatonischen [!] Lichanos entbehrend« geht nicht an, obgleich manche Handschriften wirklich διατόνου statt διτόνου haben; denn Aristoxenos stellt ausdrücklich die Lichanos des Diatonon syntonon als die höchst gestimmte (συντονωτάτη) der λιχανὸς δίτονος gegenüber. Wir sind also darauf angewiesen, wirklich eine Lichanos, die zwei Ganztöne von der Mese absteht, für alte Kompositionsweisen anzunehmen; doch hindert wohl nichts, dieselbe auf die δεύτερα der ἀρχαϊκά zu beschränken, als eine ebenfalls stufenärmere Melodik, der aber der Halbton nicht fehlt. Daß eine solche existiert hat, beweist die Bemerkung Plutarchs (De musica 11), man könne sich leicht überzeugen, daß wenn einer archaische Melodien auf dem Aulos blase, der Halbtonschritt im Tetrachord meson nicht gespalten werde. Das Archaische besteht aber in solchem Falle nicht sowohl in der Vermeidung der Vierteltöne — sonst wäre ja auch die Chromatik und vollends die Diatonik archaisch, als vielmehr in der Auslassung der Lichanos. Unter den Deutera der archaischen Weisen wäre also zu verstehen die pentatonische aber nicht anhemitonische Form der dorischen Skala ohne Lichanos und Paranete:

ef . . ahc′ . . e′

Aber diese künstliche Pentatonik ist schlechterdings nur als Analogiebildung jener älteren halbtonlosen Pentatonik verständlich und keinesfalls ist anzunehmen, daß überhaupt die Enharmonik des Olympos nichts anderes gewesen sei als eben diese, die Lichanos und Trite des Dorischen auslassende Melodik.

Meine Deutung würde aber doch einen schweren Stand haben, wenn sie sich auf Plutarch allein stützen müßte; es läge doch nur allzunahe, mittels einiger Konjekturen die »ausgelassene Trite« (*c*) aus der Welt zu schaffen und alles hübsch in Einklang zu bringen mit der durch die fehlende (dorische) Lichanos geschaffenen Lage. Doch wird die Auslassung der Trite zunächst auch durch die ψaristotelischen Probleme bestätigt (Sect. XIX. 7,32), die sogar den Terpander als den nennen, der die Trite fortgelassen habe, um dafür die Nete zu gewinnen. Ferner sind uns aber ein paar Fragmente aus einem Werke des Philolaos, des ältesten aller Musikschriftsteller (6. Jahrhundert) erhalten, welche meine Deutung der ersten Archaika in der bestimmtesten Weise bestätigen. Nach der Tradition der Pythagoräer soll Pythagoras durch Einschaltung einer achten Saite die vorher nur siebenstufige Skala vervollständigt haben. Nach Nikomachus p. 9 schaltete er die achte Saite zwischen Mese und Paramese ein, eine

Angabe, die mit dem Texte der Kapitels sehr schwer vereinbar ist, da sie die Auslegung bedingen würde, daß vorher die Paramese *h* gefehlt hätte und *c* Paramese genannt worden wäre, was nirgend berichtet ist. Derselbe Nikomachus berichtet aber p. 18, daß nach anderer Darstellung Pythagoras den achten Ton zwischen der Trite und Paranete eingeschaltet habe, daß aber Trite damals der später Paramese genannte Ton geheißen habe, der eine kleine Terz von der Paranete und eine Quarte von der Nete abstand:

NB.
e' Nete
d' Paranete
h Trite
a Mese.

Da dieser Bericht sich auf Philolaos beruft, so ergänzt er sich in erfreulicher Weise mit einem ebenfalls an Philolaos anknüpfenden Hagiopolites-Fragmente, das A. J. H. Vincent in den »Notices et extraits« (1847) S. 270 abdruckt, indem er zugleich auch auf die Bedeutung und das wahrscheinlich sehr hohe Alter des Fragments nachdrücklich aufmerksam macht. Das Fragment bringt nach einem wörtlichen Zitat aus Philolaos, das sich mit den ersten Zeilen desjenigen bei Nikomachus deckt, das Schema der vorterpandrischen 7saitigen Lyra (ἑπτάχορδον ὄργανον):

(***d***) Hypate
(***e***) Parhypate
(***g***) Hypermese
(***a***) Mese
(***h***) Paramese
(***d'***) Paranete
(***e'***) Nete

und bestimmt dazu: Die dritte, Hypermese genannte Saite (*g*) steht zur ersten, der Hypate (*d*), im Verhältnis 3 : 4, dem der Quarte (συλλαβά), . . . die Mese (*a*) steht zur dritten Saite im Verhältnis 8 : 9 (Ganzton) . . . und zur Hypate im Verhältnis 2 : 3, dem der Quinte (διοξεία).

Diese Definition widerspricht in einem Punkte dem Philolaos-Zitat bei Nikomachus, nämlich bezüglich des Abstandes der Hypate von der Mese; bei Nikomachus heißt es: Zwischen Hypate und Mese ist Quartenabstand, zwischen Mese und Nete Quintabstand, zwischen Nete und Trite Quartenabstand, zwischen Trite und Hypate Quintabstand. Vincent und v. Jan konstruierten nach diesen Angaben Schemata, die sich nicht decken:

Vincent:	*d* Hypate	v. Jan:	*e* Hypate
	g Mese		*a* Mese
	a Trite		*h* Trite
	(*h* Parentetheisa des Pythagoras)		(*c'* Parentetheisa)
	c' Paranete		*d'* Paranete
	d' Nete		*e'* Nete.

Vincent macht *g* zur Mese und verlegt das ungeteilte $1\frac{1}{2}$-Ton-Intervall, das Nikomachus ausdrücklich oberhalb der späteren Paramese setzt (*hd*), neben die Mese (*ac*). Das gewährt die Möglichkeit, die Angabe für korrekt zu halten, daß Pythagoras den 8. Ton zwischen *a* und *c* als *h* eingesetzt habe (Nikomachus p. 9); Jan schließt sich der zweiten Auslegung des Nikomachus (p. 18) an. Man beachte, daß wohl das Zitat des Nikomachus, nicht aber dasjenige des Hagiopolites der Tradition widerspricht, daß das vorterpandrische Heptachord aus zwei durch einen gemeinsamen Ton (die Mese) verbundenen gleichen Tetrachorden bestand (ψaristot. Probl. XIX. 7, 24, 44, 47). Es scheint, daß in dem Hagiopolites-Fragment sich die Nomenklatur erhalten hat, wie sie vor der angeblich pythagoreischen Schließung der Oktavskala bestand. Eine andere Lösung der Frage, wo Pythagoras den 8. Ton einschob, versucht das Schema der »achtsaitigen Lyra des Pythagoras« in der Harmonik des Pachymeres bei Vincent Notices etc. S. 410:

d' Nete
c' Paranete
b(!) Paramese
a Mese
g Hypermese
f Parhypate
e Hypate
d Proslambanomenos.

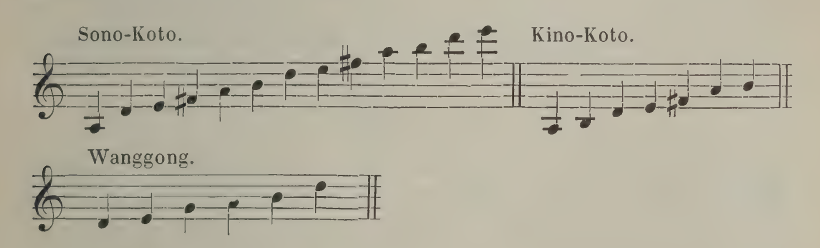
Doch steht das Schema in Widerspruch mit dem (aus Nikomachus entnommenen) Texte und interessiert nur dadurch, daß es wieder statt des Namens Lichanos den älteren Hypermese hat und in der Tiefe bis *d* geht, während oben *e* fehlt. Das vorpythagoräische Ἑπτάχορδον Ἕρμου besteht auch in diesem Schema aus zwei gleichen Tetrachorden (*e f g a b c' d'*). Wenn wirklich in ältester Zeit ein aus zwei gleichgebauten Tetrachorden bestehendes Heptachord in Gebrauch gewesen ist, so kann dasselbe nach allem, was wir angeführt, nur die Gestalt gehabt haben:

d e . . g a h . . d' e'

wie es die Bestimmung durch nur vier Quintschritte *h-e-a-d-g* ergibt. Von einem Halbtonschritte (λεῖμμα) redet weder das archaistische Zitat des Hagiopolites noch das des Nikomachus. Man wird daher annehmen müssen, daß bei Nikomachus zweimal statt ὑπάτη zu lesen ist παρυπάτη, da sehr wohl eine auf die spätere Umnennung sich stützende Korrektur in den Text gekommen sein kann. Das Endergebnis dieser Untersuchung ist, daß die πρῶτα ἀρχαϊκά des Aristoxenos Melodien in halbtonloser Pentatonik gewesen sind; ob man der Tradition soweit glauben darf, daß Olympos Stufen eine bereits gebräuchlichen siebenstufigen Melodik ausließ, muß dagegen gewiß in Frage gestellt werden, wenn auch der Gedanke nicht durchaus abzuweisen ist, daß durch die phrygischen Auleten aus Kleinasien eine dort noch übliche pentatonische Melodik importiert worden wäre, zu einer Zeit, wo die Griechen bereits die volle Siebenstufigkeit kannten. Da aber auch noch dem Terpander der Gebrauch der vollen Skala abgesprochen wird, so ist das nicht eben allzu wahrscheinlich. Mit andern Worten, Olympos ist als Hauptrepräsentant einer Epoche anzusehen, welche in jener schlichten Einfachheit Melodien schuf, die wir auch aus uralten chinesischen und japanischen sowie keltischen Weisen kennen. Die Idee Fétis' (Hist. gén. III, 83), daß die Enharmonik des Olympos eine urwüchsige Art von Melodik mit kleineren Intervallen (Dritteltönen, Vierteltönen) gewesen wäre, wie sie noch heute die Völker des Orients liebten, und daß aus dieser orientalischen Melodik sich in Griechenland allmählich die Chromatik und Diatonik herauskrystallisiert hätten, ist durchaus von der Hand zu weisen. Bellermann (Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1847) und Fortlage (Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt 1847) waren der Wahrheit auf der Spur, und auch Fr. A. Gevaert (Histoire et théorie de la musique de l'antiquité (1875—81, 2. Bde.) ist nicht abgeneigt, einen gewissen Zusammenhang der älteren Enharmonik mit der halbtonlosen Pentatonik anzuerkennen. Alle scheiterten aber an der ditonischen Pentatonik (*e f . . a*), deren zeitweiliges Aufkommen nicht wegzustreiten ist. Vielleicht hat man Terpander als den Repräsentanten dieser jüngeren künstlichen Pentatonik anzusehen; vielleicht ist sie aber erst nach Terpander aufgekommen. Jedenfalls setzt sie eine inzwischen erfolgte Einbürgerung der siebenstufigen Skala voraus, da ein fünfstufiges System, das den Halbton hat, schlechterdings nur als Analogiebildung theoretisch zu erklären ist.

Es kann nur zur Bekräftigung meiner Auslegung der Berichte über die Archaika dienen, daß eine ganz ähnliche Entwicklung von der halbtonlosen Pentatonik über die Siebenstufigkeit zur

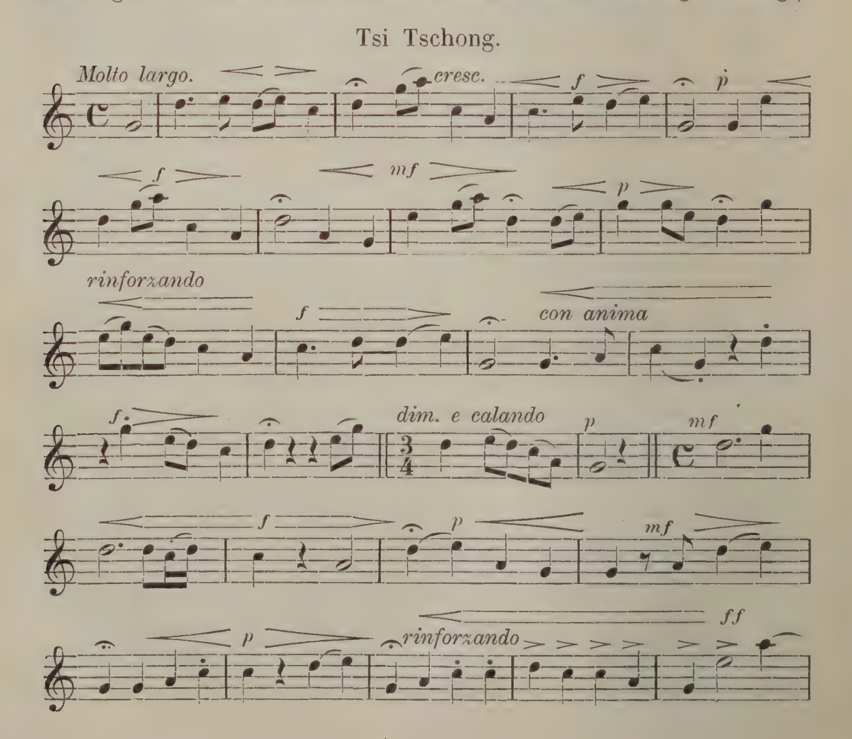
ditonischen Pentatonik für die japanische Musik nachweisbar ist. In einem Vortrage im Museum für Völkerkunde in Leipzig, der im »Musikalischen Wochenblatt« 1902 abgedruckt ist, habe ich an der Hand der vorliegenden Spezialarbeiten über das uralte, China und Japan gemeinsame pentatonische System (Van Aalst »Chinese music« 1884, Müller »Notizen über die japanische Musik« 1873—76 in den »Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens« und G. Wagner »Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik« das. 1876) und nach eingehender Untersuchung der im Leipziger Museum für Völkerkunde aufbewahrten japanischen und chinesischen Instrumente nachgewiesen, daß bis heute die japanischen Instrumente nach Prinzipien gebaut werden, die durchaus auf halbtonlose Pentatonik berechnet sind. Die zitherartigen Saiteninstrumente Sono-Koto (13 Saiten), Kino-Koto (7 Saiten) und Wanggong (6 Saiten) sind nach altem Herkommen durchaus nach dem Schema zu stimmen, das wir dem vorterpandrischen Heptachord zuweisen mußten:

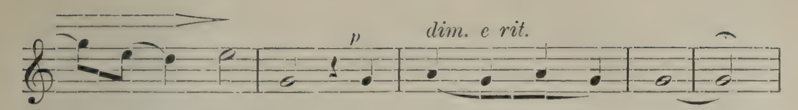


Andersstimmungen der Sono-Koto bedeuten eine Transposition (z. B. *h . d′e′ . . g′a′h′ . d″e″* usw.). Nun weisen aber neuere Sammlungen japanischer Lieder, wie sie z. B. vom Konservatorium zu Tokio in europäischen Noten veröffentlicht worden sind, neben Melodien von unverfälschter halbtonloser Pentatonik auch solche von voll siebenstufiger Diatonik mit ausgeprägtem Mollcharakter (sehr ähnlich schottischen und skandinavischen Weisen) und endlich in großer Zahl auch solche auf, in denen über dem Halbtonintervall das große Terzintervall sich findet, auch diese von ausgeprägtem Mollcharakter. Daß es sich dabei nicht etwa um die »neutrale Terz« handelt, d. h. um ein weder Dur noch Moll charakterisierendes Mittelding zwischen großer und kleiner Terz, bewiesen die meinem Vortrage folgenden Vorträge einer japanischen Koto-Virtuosin, welche die Sono-Koto sicher und rein in *A*moll mit Ausfall von *g* und *d* stimmte und diesen Usus als für die Gegenwart verbreitetsten bestätigte. Zur Teilung des Halbtons in Vierteltöne sind aber die Japaner nicht geschritten.

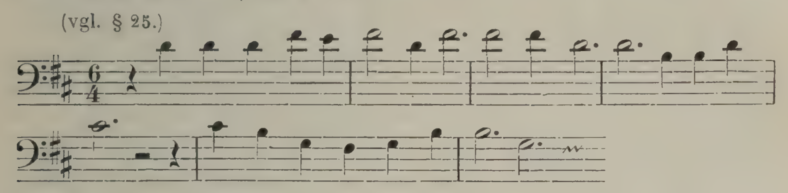
Die theoretische Erklärung der halbtonlosen Pentatonik kann wohl keine andere sein, als die, daß in den harmonischen Beziehungen, welche das Ohr zwischen den Einzeltönen herstellt, der Terzbegriff noch fehlt, also nur Quintbeziehungen und Oktaven aufgefaßt werden. Die Tonika der pentatonischen Skala ist immer der mittlere der drei mit Ganztonabstand gruppierten Töne; neben ihm spielen seine Ober- und Unterquarte bezw. Unter- und Oberquinte die Hauptrolle (Dominanten). Die Tonika hat die große Ober- und Untersekunde als melodische Nebennoten zur Seite, die Dominanten stehen ebenfalls im Ganztonverhältnis nebeneinander. Mangels erhaltener Beispiele Olympischer Melodik mag eine alte chinesische Geigenmelodie »Tsi Tschong« hier einen Begriff von der Wirkung solcher Melodiebildung geben; dieselbe ist in verschiedenen Sammlungen (u. a. von Eyles Irvin und J. Barrow) enthalten, auch in Ambros' Musikgeschichte abgedruckt; ich habe sie nebst einigen anderen (auch ditonisch pentatonischen) in »6 chinesische und japanische Melodien« mit Klavierbegleitung bei Breitkopf und Härtel herausgegeben (die Harmonisierung der anhemitonischen Melodien ist dort so eingerichtet, daß sie die Auffassung der Melodietöne mit Ausschluß der Terzbeziehung erzwingt).

Tsi Tschong.





Die alten Gesänge der christlichen Kirche zeigen nicht selten Bildungen, welche auf rein pentatonische zurückzugehen scheinen; z. B. weist der Introitus Ad te levavi (1. Adv.) nur wenige Abweichungen aus dem Schema *c d . . f g a . . c' d'* auf. Für die ditonische Pentatonik brauchen wir nicht die Japaner oder Chinesen heranzuziehen, da der erste der 1892 gefundenen delphischen Apollohymnen wenigstens durch einige Takte des zweiten Abschnitts (δς ἀνὰ δικόρυνβα Παρνασσίδος τᾶσδε πετέρας ἕδραν ἅμ' ἀγακλυταιεῖς) diese Art der Melodieführung festhält (in phrygischer Stimmung *fis g . . h* ‖ *cis' d' . . fis'*):



Eine gewisse Verwandtschaft mit der anhemitonischen Pentatonik eignet wohl dieser Art Melodik; doch fehlt die herbe Strenge und Größe, an deren Stelle weicheres einschmeichelndes Wesen tritt. Daß die Weisen des Olympos mindestens noch bis ins 4. Jahrhundert in hohem Ansehen standen, bezeugt der nachdrückliche Hinweis des Aristoteles auf ihre ethische Wirkung (Πολιτικά VIII. 5 p. 1340) »Ἀλλὰ μὴν ὅτι γινόμεθα ποιοί τινες φανερὸν διὰ πολλῶν μὲν καὶ ἑτέρων οὐχ ἥκιστα δὲ καὶ διὰ τῶν Ὀλύμπου μέλων· ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένας ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς, ὁ δ' ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν«. Otfried Müller (Gesch. d. griech. Litt. 3. Aufl. I. 263 ff.), der von Olympos mit Recht eine hohe Meinung hat (wenn er auch gerade in bezug auf das enharmonische Tongeschlecht nicht klar sieht), macht darauf aufmerksam, daß Euripides in seinem »Orestes« den Gesang eines dem Orest und Pylades entronnenen Phrygers im Nomos Harmatios des Olympos gesetzt hat (V. 1385).

§ 4. **Terpander** (c. 675—50).

Mußten wir uns zu der üblichen Darstellung der Anfänge der griechischen Musik einigermaßen in Gegensatz stellen, wenn wir Sinn und Zusammenhang in die einzelnen Notizen bringen wollten, welche Plutarchs Schrift De musica über den ältesten Vertreter der

aulodischen Nomenkomposition enthält, so wird ein gleiches nicht, wenigstens nicht in demselben Maße notwendig werden, wenn wir nunmehr uns dem ersten Vertreter der kitharodischen Nomenkomposition Terpander zuwenden. Ob derselbe zugleich der Repräsentant der Deutera der archaischen Tropoi des Aristoxenos ist, wird allerdings sich schwerlich erweisen lassen. Daß Olympos und Terpander zeitlich eng zusammen gehören, geht schon aus der mehrmaligen direkten Zusammenstellung der beiden Namen bei Plutarch hervor, sobald es sich um die »ganz alten« handelt. Die Bemerkung Plutarchs (De musica IV), daß die kitharodischen Nomoi lange Zeit vor den aulodischen (πρότερον πόλλῳ χρόνῳ) von Terpander aufgestellt worden seien, bezieht sich nur auf die kurz vorher genannten aulodischen Nomoi des Klonas und Polymnestos und wird durch die weiteren in den späteren Kapiteln gebrachten Notizen über Olympos durchaus hinfällig. Darin ist durchaus nichts Auffälliges oder Bedenkliches, da Plutarch nacheinander verschiedene Redner über dasselbe Thema sprechen läßt. Es fehlt auch keineswegs an Anzeichen, daß Terpander Vorderleute auf dem Gebiete der Kitharodie hatte, welche ihm in ähnlicher Weise den Kranz des ältesten kitharodischen Nomenkomponisten streitig machen könnten, wie Olympos den sonst angeblich ältesten aulodischen Komponisten Klonas, Ardalos von Trözen usw. vorangeht. Plutarch selbst erzählt, daß manche Terpandrischen Nomoi dem Philammon zugeschrieben werden. Da es aber für alle jene in unserem ersten Abschnitt erwähnten halbmythischen Begründer der Tempelmusik an derartigen festen Anhaltspunkten für ihre Kunstleistungen, wie wir sie für Olympos aufweisen konnten, gänzlich fehlt, so können wir von diesen Vorgängern Terpanders absehen und dürfen Terpander eine ähnliche Bedeutung auf dem Gebiete der Kitharodie vindizieren, wie sie dem Olympos auf demjenigen der Aulodie gebührt. Soll doch nach Aussage Plutarchs (D. m. 6) die eigentliche Kithara, d. h. das von da ab höchst angesehene aller Musikinstrumente der Griechen, seine feststehende Form erst zur Zeit des Kepion, eines Schülers des Terpander erhalten haben; diese eigentliche Kithara erhielt den Beinamen »die asiatische« (Ἀσιάς), weil sie das Instrument der mit Terpander beginnenden Kitharödenschule auf der der kleinasiatischen Küste nahen Insel Lesbos war. Die Reihe der Lesbischen Kitharöden, die auf allen Agonen siegten, begann mit Terpander und endete mit Perikleitos. Nach Aussage des Alexander Polyhistor (bei Plutarch De musica 5) schloß sich Terpander in der Dichtweise dem Homer, in der Melodiebildung dem Orpheus an; Orpheus aber sei niemandes Nachahmer; denn, fügt er bezeichnenderweise hinzu, »damals gab es noch nichts

anderes als aulodische Kompositionen«. Da haben wir wieder ein Zeugnis für die bestimmte Tradition eines sehr hohen Alters der Aulosmusik.

Die dem Terpander zugeschriebenen Nomoi sind nach Plutarch De musica 4: der Böotische Nomos (Νόμος Βοιώτιος), der Äolische Nomos (Νόμος Αἰόλιος), diese beiden nach Pollux IV. 65 nach den Völkern benannt, von denen Terpander herkam (Lesbos gehörte wie Böotien zum äolischen Stamme); weiter der trochäische Nomos (Νόμος Τροχαῖος) und der orthische Nomos (Νόμος Ὄρθιος), diese beiden nach Pollux IV. 65 und nach Suidas nach den in ihnen herrschenden Rhythmen — die also wie wir sehen, keineswegs nur epische Daktylen waren. Plutarch nennt übrigens statt des N. Ὄρθιος einen N. Ὀξύς, was vielleicht ein Versehen ist; doch sagt Suidas, daß der Trochaios und Orthios hochliegende und klangvolle Nomoi waren (ἀνατεταμένοι καὶ εὔτονοι). Pollux führt aber den Ὀξύς als besonderen Nomos mit dem auch von Plutarch bestätigten Τετραῴδιος [Τετραοίδιος] auf, wegen der Τρόποι, in denen sie sich hielten; danach hätte man vermutlich bei Τετραῴδιος an eine vierteilige Anlage mit Wechseln des Rhythmus zu denken, die ja schon für Olympos belegt sind. Die ψaristotelischen Probleme XIX. 37 führen die orthischen und hochliegenden Nomoi zusammen an als schwer zu singende. Von zwei weiteren Nomoi trug nach Plutarch und Pollux der eine den Namen Terpanders selbst (Τερπάνδρειος, Τερπάνδριος), der andere den seines Lieblingsschülers Kepion (Κηπίων oder Καπίων). Daß der Nomos Ἀπόθετος und Nomos Σχοινίων von manchen dem Terpander zugeschrieben werden, bezeichnet Pollux als Irrtum (nach Plutarch gehören sie den nachterpandrischen Aulöden Klonas und Polymnestos an). Doch ist wohl das Vorkommen von gleichnamigen Nomoi bei verschiedenen Komponisten an sich nichts Verdächtiges; wenn auch die Namen sicher zur Unterscheidung aufgestellt wurden, so erlangten sie doch eine ähnliche Bedeutung wie bei den späteren Minnesängern und bei den Meistersingern die »Töne« oder »Weisen«, welche ja von verschiedenen Dichtern mit neuen Texten versehen wurden. Den Nomos Orthios mag daher wohl Terpander von Olympus übernommen haben. Plutarch sagt übrigens cap. 28, vielleicht berichtigend, daß Terpander den Τρόπος ὄρθιος in die Melodie eingeführt habe, in den Maßen des auf vierfache Dauer gedehnten Trochäus (Τροχαῖος σημαντός) und des ebenso gedehnten Jambus (Ὄρθιος). Schließlich nennt er den Terpander auch den Erfinder der Trinklieder (Σκολιά μέλη).

Das einzige Überbleibsel Terpandrischer Dichtung sind ein paar Zeilen eines σπονδεῖον zu Ehren des Zeus (Christ S. 91):

Ζεῦ πάντων ἀρχά
Πάντων ἀγήτωρ
Ζεῦ Ζεῦ σοι σπένδω
Ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Dieselben deuten gewiß in bestimmtester Weise auf sehr gedehnte Werte hin.

Über die praktische Melopöie (den Stil) Terpanders haben wir außer den bereits angeführten nur sehr wenige Notizen, so die bereits gelegentlich des Olympos berührte, daß er sich päonischer Rhythmen noch nicht bediente; ferner die durch Plutarch De musica 28 und durch No. 32 der ψaristotelischen Probleme XIX belegte, daß er das Heptachord durch Einführung der Nete in die Gesangsmelodie auf den Umfang der Oktave gebracht habe. Daß er dafür eine andere Saite ausgelassen habe, ist sicher eine durch die Traditionen über die alte Pentatonik und ihre dorische Nachbildung verschuldete Legende. Daß erst Pythagoras die siebenstufige Diatonik der Skala durch Einfügung der Paramese vollständig gemacht habe (Nikomachus Kap. 5), ist gänzlich unglaubhaft und wird schon durch Plutarchs Nachweise des Gebrauchs sämtlicher in Tropos spondeiazon gemiedenen Stufen in der Instrumentalmusik widerlegt. Das Märchen entstand wohl dadurch, daß die berichtete Auslassung der Trite in Tropos spondeiazon, die doch nur die Trite synemmenon oder aber die Trite diezeugmenon späterer Benennung bedeuten konnte (Ausscheidung des Halbtonschritts), auf die dritte Note von oben in dem Terpandrischen Heptachord mit Nete *e'* also *h* bezogen wurde (Circulus vitiosus). Nikomachus (vgl. oben S. 48) weist umständlich nach, daß im alten Heptachord die spätere Paramese (*h*) Trite gewesen ist. Gerade diese aus Philolaos stammende Stelle des Nikomachus ist einer der stärksten Beweise dafür, daß das *h* in der Pentatonik des Olympos nicht fehlte. Da Philolaos, wie wir gesehen, der älteste eigentliche Musikschriftsteller ist (er schrieb im 6. Jahrhundert v. Chr.), so fällt seine Auskunft natürlich sehr ins Gewicht. Die Melodik des Terpander werden wir uns deshalb wohl als von derjenigen des Olympos hauptsächlich dadurch unterschieden denken müssen, daß sie den Umfang der Melodien nach der Höhe und auch nach der Tiefe erweiterte, aber unter Wahrung der für den Charakter der πρῶτα ἀρχαϊκά wesentlichen Meidung der Halbtonstufe. Möglicherweise spielt bei Terpander nicht mehr die Auslassung des *f* die Hauptrolle sondern vielmehr diejenige des *c'*. Denn sonst wäre eben sein Heptachord doch kein Heptachord sondern nur ein Hexachord.

Zu den Verdiensten Terpanders zählt Plutarch auch die Auffindung der vollständigen mixolydischen Skala. Vielleicht ist das so zu verstehen, daß Terpander zuerst die Stimmung der Trite in *b* statt *h* in der Skala von *e* bis *e′* versuchte und auch diese Skala als geeignet für die Melopöie erkannte:

e f g a b c′ d′ e′

Doch ist auch nicht ausgeschlossen, daß er auf saitenreicheren mehr in die Tiefe reichenden Instrumenten wie der Magadis diese Skala durch Heranziehung des Tetrachords hypaton dorischer Stimmung in der nachher als normal angesehenen Lage unterhalb der von *c* bis *c′* laufenden lydischen konstruierte:

H c d e f g a h

Westphal hält die Nachricht für »unrichtig« (Harmonik und Melopöie der Griechen 1863 S. 78) und in der Tat hat Plutarch selbst unter Berufung auf Aristoxenos an anderer Stelle (Kap. 16) die Erfindung des Mixolydischen der Sappho zugeschrieben, ja er nennt daselbst außerdem auch noch, gleichfalls unter Berufung auf Aristoxenos, den Auleten Pythokleides als Erfinder der mixolydischen Tonart. Es wird daher der Nachricht kein großes Gewicht beizulegen sein, zumal auch die Notenschrift, wie wir sehen werden, in ihren ersten Entwicklungsstadien offenbar auf die drei Transpositionsskalen Dorisch, Phrygisch und Lydisch berechnet ist und nicht auf eine von *H* bis *e′* laufende Leiter. Den Gedanken, daß Terpander bereits seine Melodien in Noten fixiert hätte (Boeckh de m. P. S. 245), lehnt Westphal rundweg ab (Harmonik S. 270); freilich sind seine Beweise, daß die Ehre vielmehr dem Auleten Polymnestos gebühre, nicht stichhaltig. Gleich das erste Argument, daß die (zweifellos ältere) griechische Instrumentalnotenschrift die Enharmonik voraussetze, ist nicht richtig; nur für die Singnoten trifft vielmehr diese Behauptung zu. Daß die Instrumentalnotenzeichen auf zwei Elemente hinweisen, die bereits eine frühere Zeit verschmolzen haben wird, habe ich bereits in meinen Studien zur Geschichte der Notenschrift (1878) angemerkt. Die Zeichen der tieferen Oktave weisen offenbar auf eine diatonische Skala mit dem ersten

g f e d c H A G

Buchstaben des Alphabetes hin ΑΒΓΔΕΖΗΘ, die der Mittellage dagegen auf eine Bezeichnung der Töne mit dem Anfangsbuchstaben der Namen der Saiten der Kithara: Nete, Paranete, Trite usw. Es liegt nahe, die erstere als die erste Notenschrift der Auleten, die letztere als die der Kitharöden anzusehen. Daß die Aulöden sogar früher eine Notenschrift benötigten als die Kitharöden lehrt die

einfache Überlegung, daß der Komponist eines aulodischen Nomos, wenn er selbst singen wollte, doch einem Auleten den Instrumentalpart übertragen mußte. Mögen immerhin die beiden großen Begründer der Nomenpoesie Olympos und Terpander auch als die Schöpfer der Anfänge der Notenschrift gelten. Verwunderlich ist aber, daß der Name des Schöpfers der auf uns gekommenen enharmonisch-chromatischen Notierung nicht überliefert ist; derselbe hat zweifellos in einer Zeit gelebt, in der sogar schon das historische Interesse rege war. Freilich sind ja leider die Hauptwerke, die davon hätten handeln können, die des Philolaos, Glaukos und Heraklides Ponticus, bis auf einige zufällige Zitate bei Späteren verloren.

Wo in Griechenland Olympos gelebt hat, berichtet keiner der ihn erwähnenden Autoren. Doch geht wohl aus Plutarchs detaillierten Angaben über den zu Ehren des Apollon gedichteten Nomos polykephalos und über den Klagegesang auf den Tod des Python hervor, daß er dem Apollokult mit seiner Kunst gedient hat. Er mag wohl c. 100 Jahre vor Beginn der pythischen Spiele in Delphi als erster einen Gesang auf den Drachenkampf Apollons verfaßt haben, der später den Namen Nomos Pythikos erhielt. Doch bezeugen seine Nomoi auf Ares und Athene sowie die Hinweise auf die Metroa des Kybeledienstes, daß er sich nicht auf den Dienst eines Heiligtums beschränkt hat. Daß ein persönlicher Schüler des Olympos, der aus Argos stammende Hierax, eine Aulosmusik für den Aufmarsch der Kämpfer des Pentathlon, die sogenannte Ἐνδρομή komponiert hat (Plutarch 26), zeugt nicht nur für den Aufenthalt des Olympos in Hellas selbst sondern auch für die Richtigkeit unserer Zeitbestimmung des Olympos. Daß keineswegs beim älteren Apollokultus eine Beschränkung auf kitharodische Musik stattgefunden hat, betont sehr eingehend Plutarch im 14. Kapitel De musica. Sollen doch sogar nach der Sage die Heiligtümer unter Klängen von Auloi und Syringen neben den Kitharn aus ihrer hyperboreischen (thrakischen) Urheimat nach Delphi gebracht worden sein.

Etwas bestimmtere Nachrichten haben wir über Terpanders Leben. Ich erwähnte bereits, daß verschiedene Schriftsteller seine Lebenszeit viel zu weit zurückverlegen (z. B. setzt ihn nach Athenäus XIV ein Hieronymos περὶ Κιθαρῳδῶν in die Zeit Lykurgs um den Beginn der Olympiadenrechnung). Dagegen meldet aber Hellanikos (nach Athenäus das.) in seinen Karneoniken (im 5. Jahrhundert), daß Terpander der erste Sieger in den spartanischen Karneen (Καρνεῖα) gewesen, welche bestimmt in der 26. Olympiade ihren Anfang nahmen. Plutarch De musica 9 nennt Terpander kurzweg

den Repräsentanten der ersten Blüteperiode der Musik in Sparta (Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγόνηται) und registriert an anderer Stelle (cap. 42) die jedenfalls erst später entstandene Sage, daß er einen Aufstand (στάσις) der Lacedämonier durch seine Musik beschwichtigt habe (καταλύσαντα); daß das Wort κατάστασις, das auch soviel wie Hemmen einer Bewegung bedeuten kann, zu dieser Sage Anlaß gegeben hat, ist wohl sicher. Plutarch will auch wissen, daß Terpander viermal in den Pythien gesiegt habe »wie die Inschriften besagen«. Das ist zwar darum verdächtig, weil die regelmäßigen Pythischen Spiele erst in der 48. Olympiade ihren Anfang nehmen; doch betont allerdings Pausanias X. 7, daß vor den damals zuerst eingeführten aulodischen und auletischen Agonen schon Agone für Kitharodie bestanden, und wir haben wohl Ursache, anzunehmen, daß diese sogar erheblich älter als Terpander waren. Doch weiß freilich Pausanias, der Chrysothemis, Philammon und Thamyris kitharodische Siege in Delphi zuschreibt, von solchen des Terpander nichts zu berichten.

Eine sehr bedeutsame Notiz über Terpanders Kunst verdanken wir dem Onomasticon des Pollux (IV. 66), wonach die Teile des kitharodischen Nomos, wie ihn Terpander feststellte: ἀρχά, μέταρχα, κατάτροπα, μετακατάτροπα, ὀμφαλός, σφραγίς und ἐπίλογος hießen. Sicher ist das erhaltene Bruchstück terpandrischer Dichtung (s. oben S. 56) die den Zeus anrufende Ἀρχά eines terpandrischen Nomos, von dem C. v. Jan annimmt (Bericht über gr. Musik und Musiker von 1884—99 im Jahresbericht für Altertumswissenschaft CIV [1900. I]), daß ihn Terpander in Dodona gesungen. Jan (a. a. O.) zweifelt aber an dem Alter der Siebenteilung des Nomos und hält dieselbe für das Ergebnis einer späteren Entwicklung, mißt ihr indes in einfacherer Urgestalt eine große Wichtigkeit bei. »Prooimion, Omphalos und Exodion waren die wesentlichen Bestandteile in den Vorträgen der Rhapsoden und ältesten Kitharoden. Den Omphalos bildete ein Gesang aus einem Epos und die Umrahmung ein gesungenes eigens dazu gedichtetes Gebet.« Schon Boeckh in »De metr. Pind.« zieht aus der Notiz des Pollux über die Nomoi die Lehre, daß auch die lyrischen Strophen regulär drei Teile erkennen lassen, deren ersten er geradezu mit Terpander Eparcha nennt; den dem ἐπίλογος entsprechenden nennt er lateinisch Clausula, den Mittelteil Rhythmus primarius. Später hat Bergk im Rhein. Museum XX (1865, S. 288) die Idee angeregt, daß die Form des siebenteiligen Nomos auf lange Zeit für die antike Lyrik maßgebend geblieben sei, und R. Westphal hat die Siebenteilung auch in den Chören der Tragödie durchzuführen versucht, während andere (wie

Mezger und Lübbert) das System auf die Gliederung der Pindarischen Epinikien übertrugen (Jan, Bericht S. 66). Crusius ist wenigstens entschieden für die Anwendung des Schemas auf die alexandrinischen Hymnen und sogar noch auf die Gedichte Tibulls eingetreten. Im ganzen ist man aber von der Annahme eines solchen Schematismus neuerdings wieder mehr abgekommen. Die Namenpaare Eparcha und Metarcha, Katatropa und Metakatatropa weisen nun aber deutlich auf eine Fünfteiligkeit hin, die erst durch diese Spaltung der Archa und Katatropa in je zwei Glieder zur Siebenteiligkeit wurde. Die fünf Teile

Ἀρχά, Κατατροπά, Ὀμφαλός, Σφραγίς, Ἐπίλογος

zeigen dann, wie sichs gehört, den Nabel (Ὀμφαλός) in der Mitte. Dieser Fünfteiligkeit des kitharodischen Nomos entspricht aber auch einer Fünfteiligkeit des aulodischen Nomos, über den ebenfalls Pollux (X. 84) und obendrein Strabo (IX. 421) und ein anonymer Grammatiker (Scholien zu Pindars Pythica XII, vgl. Boeckh d. m. P. 182) berichten. Die Teile des aulodischen (oder auletischen) Nomos sind nach Pollux:

πεῖρα, κατακελευσμός, ἰαμβικόν, σπονδεῖον, καταχόρευσις,

nach Strabo:

ἀνακροῦσις, ἄμπειρα, κατακελευσμός, ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι, σύριγγες,

nach dem Grammatiker:

πεῖρα, ἴαμβος, δάκτυλος, κρητικὸν καὶ μητρῷον, σύριγμα.

Die Widersprüche der drei Schemata sind nicht bedeutend. Alle drei beziehen sich auf den Nomos Pythikos, auf den Kampf Apollons mit dem Drachen, den wir, wenn auch vielleicht in einfacherer Form, bereits unter den aulodischen Dichtungen des Olympos fanden, mit welchen aber jedenfalls bestimmt im ersten auletischen Agon der Pythien im Jahre 586 Sakadas den Kranz errang, eine Komposition, über welche noch unter Ptolemäus II. Philadelphos (283—246) dessen Admiral, der Nauarch Timosthenes ausführlich berichtete. Nicht nur Strabo, der diesen Bericht aufbewahrt hat, sondern jedenfalls auch Pollux und der Grammatiker haben bei ihrem Bericht speziell diese Komposition des Sakadas im Auge. Der Bericht Strabos hat zu der mißverständlichen Annahme eines von Timosthenes selbst komponierten Nomos Pythikos Anlaß gegeben. Heinrich Guhrauer hat in seiner gründlichen Abhandlung »Der pythische Nomos« (Fleckeisen Jahrb. f. klass. Philologie Suppltb. 8 [1875—76] S. 309—51) überzeugend erwiesen, daß Timosthenes nicht (wie der Text Strabos lautet) den Nomos neukomponirt hat, sondern Strabos entstellter Bericht nur den Timosthenes neben Ephoros als Quelle über den Nomos Pythikos des Sakadas nennt. Die Mißverständnisse der bezüglichen Stelle

beschränken sich nicht auf die Person des Komponisten, vielmehr hat man aus Strabo auch herausgelesen, daß Kitharöden, Auleten und Kitharisten, ja Trompeten, Syringen und gar Pauken an der Ausführung des Nomos Phythikos beteiligt gewesen seien und auch ein Chor getanzt habe. Von alledem bleibt nichts übrig als die Ausführung des ganzen Nomos als eine Art Programmmusik auf den Aulos allein ohne jedwede Mithilfe. Denn die Syringen sind nichts als hohe überblasene Töne des Aulos, wie wir später sehen werden, die σαλπιστικὰ κρούματα aber sind wahrscheinlich auch nur trompetenartige Fanfaren auf dem Aulos selbst. Daß Sakadas 586 seinen Pythischen Sieg durch ψιλή αὔλησις errang, bestätigt Pausanias X. 17 ausdrücklich, und Strabo berichtet in ganz ähnlichem Sinne, daß bei Einrichtung der eigentlichen Pythien an die Stelle der früher allein üblichen kitharodischen Agone auch hippische und gymnastische sowie auletische und psilokitharistische getreten seien.

Durch die drei Kommentatoren sind wir in die Lage versetzt, uns von der Anlage dieser ältesten überlieferten Programm-Symphonie einigermaßen eine Vorstellung machen zu können. Von der Anakrusis sagt Strabo, daß sie eine (instrumentale? oder die Handlung ankündigende) Einleitung (προοίμιον) war, die πεῖρα oder ἀμπεῖρα ist die Vorbereitung zum Kampf (Strabo, Grammaticus) oder die Prüfung des Kampfplatzes (Pollux), der κατακελευσμός die Herausforderung des Drachen zum Kampf (Pollux) oder aber der Kampf selbst (Strabo, wohl irrig), das ἰαμβικόν (ἴαμβοι, ἴαμβον) nach Pollux der Kampf selbst, nach dem Grammatiker die Schimpfreden Apollons auf den Drachen (wohl im Hinblick auf die Spottjamben des Archilochos); nach Strabo sind dagegen ἴαμβος καὶ δακτυλός die Jubelzurufe des Chors [?] an den Sieger (Ἴε Παιᾶν = Daktylos) und die Schmähungen auf das Tier (κακισμοί ἴαμβοι). Nach Pollux begriff das ἰαμβικόν zugleich mit die Trompetensignale und das Zähneknirschen (ὀδοντισμός) des verendenden Ungeheuers. Das σπονδεῖον des Pollux entspricht natürlich den δάκτυλοι des Strabo, es verkündet den Sieg des Gottes (δηλοῖ τὴν νίκην τοῦ θεοῦ). Der Grammatiker unterscheidet aber diesen Hymnenteil noch weiter in den δάκτυλος zu Ehren des Dionysos, der zuerst vom Dreifuß geweissagt hat, den κρητικός zu Ehren des Zeus und das μητρῷον zu Ehren der Mutter Erde. Das σύριγμα des Grammatikers wie die σύριγγες des Strabo gelten den letzten Seufzern des Drachen. Die καταχόρευσις, den Siegestanz des Gottes selbst, erwähnt nur Pollux. Als gemeinsames Grundschema der aulodischen und der kitharodischen Nomoi ergibt sich, wenn wir von den Erweiterungen und Spezialisierungen durch den behandelten Sagenstoff zu abstrahieren versuchen, jedenfalls das von

C. v. Jan angenommene der Umrahmung eines den Mittel- und Hauptteil (Ὀμφαλός) bildenden Göttermythus oder einer Heldensage durch einleitende und abschließende Hymnenkompositionen, sowie als erste Einleitung vielleicht noch ein instrumentales Vorspiel und auch als Abschluß ein Nachspiel. Vorspiel und Nachspiel werden vielleicht früher mit Tanz verbunden gewesen sein. Als weitere Bestätigung der Terminologie für die Teile des Nomos sei noch auf Plutarch De musica 33 verwiesen, wo von dem Νόμος Ἀθηνᾶς des Olympos die Rede ist und anscheinend die Namen ἀρχή und ἀναπείρα synonym für den ersten Hauptteil gebraucht werden. Ein zweiter Terminus ἁρμονία, anscheinend für den Mittelteil, ist wohl schwerlich korrekt überliefert (Westphal läßt ihn einfach weg und ersetzt ihn durch Punkte); doch wäre es ja nicht undenkbar, daß speziell dieses Stück des Athena-Nomos einen besonderen Beinamen erhalten hätte (ἡ καλουμένη ἁρμονία). Die Nomosfrage hat auch eine ganze Reihe Spezialarbeiten veranlaßt: O. Crusius »Über die Nomos-Frage« 1885 und 1887, E. Graf »Nomos orthios« 1888 und »Die Archa Terpanders« 1889, K. Guhrauer »Über den Pythischen Nomos« 1876, »Zur Geschichte der Aulodik« 1879, »Der Nomos Polykephalos« 1889 und J. Jüthner »Terpanders Nomen-Gliederung« 1892. Vgl. auch C. v. Jans Bericht in Bd. 104 des Jahresberichtes für Altertumswissenschaft.

§ 5. Die nachterpandrischen Nomoskomponisten: Klonas, Polymnestos und Sakadas.

Die herkömmliche Annahme, daß die Dichtung in der ersten historischen Epoche sich durchaus auf die Form des epischen Hexameters beschränkt habe, ist nach unseren bisherigen Betrachtungen gründlich erschüttert. Vielmehr haben wir gesehen, daß sowohl die Aulöden wie die Kitharöden über gar mancherlei Versmaße verschiedensten Ethos verfügten. Wenn wir in Zweifel sein konnten, ob alles das, was die Überlieferung den Begründern der Aulodik und Kitharodik zuschreibt, wirklich ihnen selbst zuzurechnen ist, so ist dagegen kein Zweifel, daß ihre nächsten Nachfolger die Formen in der überlieferten Weise ausbauten. Auf dem Gebiete der Aulodie sind die ersten bedeutenden Vertreter der Zeit nach Olympos und Terpander: der aus Tegea oder Theben stammende Klonas, Polymnestos aus Kolophon und Sakadas aus Argos. Von Klonas komponiert waren anscheinend die Mehrzahl der von Plutarch De musica 6 aufgezählten nachterpandrischen aulodischen Nomoi: der Νόμος Ἀπόθετος, Νόμος Κωμάρχιος, Νόμος Σχοινίων, Νόμος Κηπίων (vgl. oben S. 55) und Νόμος Δεῖος, auch

einer des Namens Ἔλεγοι. Strittig zwischen Klonas und den erheblich späteren Sakadas ist der Νόμος Τριμέλης oder Νόμος Τριμέρης, dem Polymnestos gehören die sogenannten Πολυμνήστια (Plutarch De musica 6), nämlich der Νόμος Πολυμνήστος und der Νόμος Πολυμνήστη (Plutarch De musica 5), auch ein Νόμος Ὄρθιος wird ihm zugeschrieben (Plutarch De musica 10). Dem noch zu Ende des 7. Jahrhunderts blühenden Mimnermos gehört der Νόμος Κραδίας. Zu den Auloden dieser Periode zählen auch noch Krates, ein Schüler des Olympos (dem manche den Nomos Polykephalos zuschreiben Plutarch De musica 7), ferner Ardalos von Troizene, der noch vor Klonas gelebt habe (Plutarch 5, Pausan. II. 31), auch Echembrotos, der erste Sieger im aulodischen Agon in den Pythien 586, wo Sakadas im auletischen Agon mit seinem Nomos Pythikos (Apollons Drachenkampf) siegte (Pausanias X. 7). Die Erzählung des Pausanias, daß wegen des trübseligen Eindrucks der Gesänge zum Aulos der Agon für Aulodie nur dies eine Mal stattgefunden habe, ist wohl dahin zu verstehen, daß durch Sakadas an die Stelle der Aulodie die ψιλὴ αὔλησις agonistisch wurde und jene von da ab verschwand.

Klonas komponierte außer in epischen und elegischen Maßen auch sogenannte Prosodien (προσόδια), d. h. Aulosweisen, die bei Aufzügen gespielt wurden; eine solche wird bereits des Olympos Schüler Hierax unter dem Namen Ἐνδρομή zugeschrieben. (Vgl. H. Reimanns Programm-Abhandlungen Glatz 1885 und Gleiwitz 1886 »Über Prosodien«.) Kompositionen solcher Art treten nun allmählich in immer größerer Zahl auf, ein Beweis, wie allmählich alle Feste der Griechen, die nun in Menge ständig eingerichtet werden, eine musikalische Ausschmückung erhalten. Dem Polymnestos schreibt Plutarch die Erfindung der hypolydischen Skala zu (cap. 29), was der Notiz in cap. 16 widerspricht, in der der Athener Damon (c. 450) als Erfinder bezeichnet wird. Wir müssen einstweilen die Frage offen lassen, wer von den beiden mehr Anspruch auf diese Erfindung haben kann.

Wichtiger ist die weitere Notiz des Plutarch, die von der Eklysis und Ekbole spricht. Wenn die Konjektur Westphals richtig ist, daß in dem Satze: »Πολυμνήστῳ δὲ τὸν ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατίθεασι καὶ τὴν ἔκλυσιν καὶ τὴν ἐκβολὴν . . . . πολὺ μείζω πεποιηκέναι φασιν αὐτόν« vor πολὺ eine Lücke ist (z. B. καὶ τὰ τῶν αὐλῶν τρυπήματα), die dasjenige angeht, was Polymnestos größer gemacht hat, so wäre Polymnestos derjenige, dem wir die jüngere Enharmonik zuschreiben müßten. Denn ἔκλυσις ist die Herabstimmung der diatonischen Lichanos in die Höhe des enharmonischen Zwischentons zwischen Hypate und Parhypate, ἐκβολή die

Zurückstimmung ins diatonische Geschlecht. Freilich wissen wir von Polymnestos gar nicht, daß er auch Kitharaspieler war. Auf dem Aulos aber könnte von einer solchen Manipulation überhaupt gar nicht die Rede sein. Plutarch spricht aber wiederholt von Polymnestos in einem Zusammenhange, der ihn zu Klonas unter die ältesten nachterpandrischen Aulöden zu stellen zwingt.

Plutarch zählt Polymnestos und Sakadas zu den Repräsentanten der zweiten Blüteperiode der Musik zu Sparta, allerdings nur an letzter Stelle nach Thaletas, Xenodamos und Xenokritos, denen wir uns nunmehr zuzuwenden haben. Anscheinend gebührt sonach den genannten aulodischen Komponisten ein nicht unerheblicher Anteil an den bedeutsamen Neuerungen in der Musikpflege Spartas, welche schnell in anderen griechischen Staaten nachgeahmt wurden und einer neuen Epoche ihrer Signatur aufprägten, nämlich derjenigen der mit Tanz und Geberdenspiel verbundenen Musik, die wir kurz als diejenige der Chortänze bezeichnen wollen.

II. Kapitel.

Chortänze.

§ 6. Gymnopädien, Pyrrhiche, Hyporcheme.

Die Παντοδαπὴ ἱστορία des erst 264—340 n. Chr. schreibenden aber aus aus alten Quellen schöpfenden Eusebius stellt das Jahr 665 als dasjenige der Einrichtung der Gymnopädien in Sparta auf und gibt uns so einen wichtigen Anhaltspunkt für die Lebenszeit derjenigen Musiker, auf welche die damit angebahnten durchgreifenden Neuerungen in der äußeren Gestaltung der hellenischen Musikkultur zurückgeführt werden. Die schwerwiegende Notiz Plutarchs (De musica cap. 9) lautet: »Nachdem diese (nämlich Thaletas, Xenodamos, Xenokritos, Polymnestos und Sakadas) die Gymnopädien in Lacedämon eingeführt hatten, entstanden in Arkadien die Ἀποδείξεις und in Argos die Ἐνδυμάτια. Es waren aber die um Thaletas, Xenodamos und Xenokritos gescharten Künstler Päanendichter; die Schüler des Polymnestos dichteten in orthischen Maßen, die des Sakadas in elegischen Metren. Doch sagen manche, z. B. Pratinas, daß Xenodamos nicht Päane sondern Hyporcheme komponiert habe«.

Da haben wir in wenigen Zeilen ein tüchtiges Stück Kultur- und Literaturgesichte und eine ganze Reihe neuer Begriffe, deren Erörterung unsere nächste Aufgabe ist.

Das elegische Versmaß, das aus Hexameter und Pentameter bestehende Distichon, ist ja eigentlich nur eine leichte Umbildung des epischen, fortgesetzt in Hexametern einhergehenden Maßes. Tatsächlich hat der Pentameter gar nicht einen Fuß weniger als der Hexameter sondern trennt nur die beiden Vershälften schärfer, indem er denselben männliche statt weibliche Endungen gibt und an Stelle der Cäsur eine Pause oder Dehnung setzt, so daß auch der für die zweite Hälfte des Hexameters charakteristische, gegenüber der ersten Hälfte zuwachsende Auftakt wegfällt. Wenn wirklich die beiden Hälften des Hexameters ursprünglich Tetrapodien gewesen sind, so gilt das gleiche auch für die beiden Hälften des Pentameters; aber es ist vielleicht doch anzunehmen, daß um die Zeit des bedeutsamen Hervortretens des elegischen Metrums schon nicht mehr das volle viertaktige Metrum durch Pausen und Dehnungen hergestellt wurde, sondern sowohl für den Hexameter als den Pentameter sich die wirkliche Dreitaktigkeit

–́ – | –̀ – | –́ – ‖ –́ – | –̀ – | –́ –

entwickelt hatte, die auch der modernen Musik vertraut ist, die Ordnung Schwer—Leicht—Schwer, von welcher Hexameter und Pentameter nur unbedeutend differenzierte Füllungen sind. Die Geschichte der griechischen Poesie muß, im Hinblick auf erhaltene ziemlich zahlreiche Denkmäler, der elegischen Dichtung eine direkt an die epische zeitlich anschließende Epoche einräumen, deren Hauptvertreter Kallinos, Tyrtäos und Mimnermos im 7. Jahrhundert und Solon, Phokylides und Theognis im 6. Jahrhundert sind. Doch sind von diesen die ältesten noch Zeitgenossen des Archilochos, der als der eigentliche Schöpfer der iambischen Poesie gilt. Die Kette der Iambendichter (Archilochos, Semonides von Amorgos, Hipponax) läuft daher parallel mit derjenigen der elegischen Dichter, ja sie ist sogar bezüglich der Autoren mit ihr identisch; auch beginnt die Kette der im engeren Sinne sogenannten Lyriker, welche künstlichere Strophenformen entwickelten, ebenfalls bereits um 650 mit Alkman und Alkaios. Diese Überlegung sagt uns deutlich, daß eine Abgrenzung von Perioden der Musikgeschichte nach diesen poetischen Kategorien nicht wohl möglich ist. Bereits für die Musik der Epoche Olympos-Terpander mußten wir ja eine große Vielgestaltigkeit der Rhythmik annehmen, und es ist sehr bedeutsam, daß wir wiederholt Hinweise der Schriftsteller fanden, daß kitharodische Dichter rhythmische Neuerungen von der älteren Aulodik bezw. Auletik übernommen haben sollen. Offenbar hat sich besonders auf dem Gebiete der Auletik mit ihren konsistenteren und wie die Töne des Gesangs direkt miteinander in

geschlossenem Vortrage verknüpfbaren Tönen schneller ein bestimmtes Gefühl für den rein musikalischen rhythmischen Aufbau entwickelte, als das in der Gesangsmusik möglich war. Die an die Silbenmessungen des Textes anknüpfende Rhythmik operierte natürlich mit Begriffen, die von den metrischen Verhältnissen der Wortbildungen abstrahiert wurden und gelangte daher allmählich zur Aufstellung einer großen Zahl sogenannter Versfüße, von denen jeder anscheinend so gut Anspruch auf prinzipielle Bedeutung hatte wie die anderen. Ich erinnere nur an die vielen Spezies der päonischen und kretischen Maße. Andererseits ist aber kein Zweifel, daß die Anfänge der Poesie direkt auf die Einspannung der Worte in ein festliegendes rein musikalisches Schema von allergrößter Einfachheit angewiesen waren, sei es das fortgesetzt daktylische (anapästische) oder das fortgesetzt iambische (trochäische). Die Komplikationen der Lehre begannen zweifellos mit der Einbürgerung katalektischer Bildungen, d. h. musikalisch ausgedrückt: von Bildungen, welche den fortgesetzten Gleichgang des Metrums durch Stillstände oder Pausen unterbrachen. Es fehlten aber zunächst der Lehre die Begriffe der Pause, der Dehnung und andererseits auch der der Unterteilung. So kam es, daß z. B. der Pentameter nur durch Aufstellung eines besonderen Versfußes –◡◡– (Choriambus) definiert werden konnte, der als mit dem Daktylos bezw. Spondeus wechselnd angesehen wurde. Wenn solche Bildungen den aulodischen Nomoi entlehnt wurden, oder wie Boeckh geradezu sagt, »wenn aus dem aulodischen Nomos die Form der ionischen Lyrik, das elegische Distichon entstand« (Encykl. 626), oder wenn nach Plutarch D. m. 10 Thaletas die bakchischen und kretischen Maße der Aulesis des Olympos entnahm, so heißt doch das eben nichts weiter, als daß auf rein instrumentalem Gebiete sich früh eine Vielgestaltigkeit der Bewegung im Schema des bleibenden Taktes entwickelte, für welche der Poesie zunächst jede Definition fehlte, weil das stärkere Herausgehen aus dem Grundschema der Versbildung notwendig das Wesen des Verses selbst in Frage stellen mußte, da es denselben in Gefahr brachte, unmetrische Prosa zu werden. Ich meine, daß die Geschichte der poetischen Metrik diesem Gesichtspunkte viel zu wenig Bedeutung beimißt und von allem Anfange an eine viel zu große Variabilität der rhythmischen Elemente annimmt. Einen Anstoß zu veränderter Betrachtung der antiken rhythmischen Theorie haben ja 1898 die paar Zeilen aristoxenischer Rhythmik im Oxyrhynchos-Papyrus gegeben, welche erstmalig Licht darüber verbreiteten, welche Rolle auch bei den Griechen schon Überdehnungen von Silben gespielt haben. Mit

Recht mahnt W. Christ in seiner neuesten metrischen Arbeit (1902) »Grundfragen der melischen Metrik der Griechen« (Abhh. der 1. Kl. der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften XXII. II, S. 25): »Die Lehre der alten Metriker ist eben dadurch auf so viele Abwege geraten, daß sie sich von der Musik trennte. Und wir sollten ihnen folgen?« Freilich gab ja schon lange die Rolle zu denken, welche gerade in der archaischen Melopöie die durchweg in auf doppelte oder vierfache Dauer gedehnten Silben einhergehenden Maße, die Orthien und Semanten gespielt haben. Bezüglich derselben behalf man sich bisher mit dem Hinweise auf den protestantischen Choral oder auch die Verschleppung des gregorianischen Chorals und vermutete wohl gar entsprechend eine deren Wesen nicht ursprünglich eigene, sondern nur durch die Zeit verschuldete Ausreckung der Töne alter Melodien zu längerer Dauer. Allein schon die paar Zeilen der terpandrischen Archa an Zeus oder das Ἐυφαμείτω πᾶς αἰθήρ, die Archa des Mesomedischen Hymnus an Helios (dessen Archa-Melodie leider fehlt) beweisen, wie die Dichter durch Häufung von wuchtigen Längen die Spondeiasmen auch textlich vorzubereiten bestrebt waren. Die Annahme schlichter rhythmischen Grundlagen wird nun aber zur unabweislichen Notwendigkeit für alle jene Kompositionsweisen, welche den Gesang mit Instrumentenspiel oder auch nur das Instrumentenspiel (wohl zu beachten: mehr die Aulesis als die Kitharisis) zur Regelung rhythmischer Körperbewegungen eine Mehrheit heranziehen, vom einfachen Marschlied bis zum pantomimischen Chorreigen.

Als Wiege des wirklichen Tanzes gilt Kreta schon bei Homer (Tanzplatz der Ariadne in Knossos Σ 590, Tänzer Meriones von Kreta Π 617); Lucian περὶ ὀρχήσεως nennt die phrygischen Korybanten und die kretensischen Kureten als älteste Repräsentanten des Tanzes beim Götterkult. Von Kreta (aus Gortyn) stammte Thaletas, den, als die Pest das Land heimsuchte, die Spartaner beriefen, um mit dem kretischen Päan zum Preise Apolls des Heilspenders die Not zu lindern. Denn das Wort παιᾶν hat ursprünglich die Bedeutung von Arzt und schon in der Ilias A wird ein Päan zu Ehren Apolls getanzt zur Abwehr der Pest. Vgl. übrigens die gründliche Studie »The Greek Paean« von Arthur Fairbanks (Cornell Studies XII, 1900). Die Tätigkeit des Thaletas in Sparta beginnt also mit der Anordnung der Päane zu Ehren Apolls, d. h. doch wohl der Aufstellung von Tänzerscharen, denen er den Päan einstudierte. Gleichzeitig soll er aber auch die gegenüber dem gemessenen feierlichen Päan schnellbewegte Pyrrhiche (πυρριχή, πυρρίχια) eingeführt haben, und auch die Gymnopädien

(γυμνοπαίδια, γυμνοπαιδική) werden auf ihn zurückgeführt. Athenäus (XIV. 631) hat uns eine Notiz des Aristoxenos erhalten, daß bei der gymnastischen Ausbildung im Tanz bei den Alten die Gymnopädien den Anfang machten; dann erst folgte die Zulassung zu den Pyrrhichen und erst zuletzt die zu den Bühnentänzen. Zu den letzten dürfen wir auch die Hyporcheme, die pantomimischen Tänze rechnen; jedenfalls werden dieselben in jener alten Zeit, vor den Anfängen des Dramas, das letzte Glied in der Stufenfolge gebildet haben. Über die Gymnopädien im speziellen berichtet Athenäus a. a. O. direkt vorher. Danach glichen dieselben der sogenannten Ἀναπαλή, dem schulmäßigen Ringen der Palästra; denn alle Knaben tanzten nackend und führten rhythmische Körperbewegungen (φοραί) und einander antwortende Bewegungen der Hände aus, so daß sie die Lehren der Palästra (Ringschule) und die Gesetze vernünftiger Kraftentfaltung zur Anschauung brachten. Auch die Bewegungen der Füße waren dabei rhythmische. Die Pyrrhiche ist nach dem Zeugnis des Aristoxenos (bei Athenäus XIV. 29) ein ursprünglich lakedämonischer Tanz. Demnach würde sie allerdings nicht erst Thaletas nach Sparta gebracht haben und die für Kreta anderweit bezeugten Waffentänze (ἐνόπλια) müßten also vielmehr als allgemein dorische angesehen werden (auch Kreta war ja von Doriern besiedelt). Das ist sehr glaubhaft. Zum mindesten sind die Ἐμβατήρια des Tyrtäus, die mit rhythmischen Bewegungen begleiteten Marschlieder, welche die Spartaner im zweiten messenischen Kriege (685) zu Siegen begeisterten und die fortan auch in Friedenszeiten bei Gastmählern um die Wette von einzelnen Sängern gesungen wurden, ein Beweis, daß Sparta wohl der geeignetste Boden für die Entstehung der Pyrrhiche war. Als die Pyrrhiche im übrigen Hellas wieder abgekommen war, hielt sie sich doch bei den Lakedämoniern als Vorbereitung für den Krieg. Schon vom fünften Lebensjahre ab begannen in Sparta (nach Athenäus) die Übungen der Knaben im Waffentanz (πυρριχίζειν). Später nahm die Pyrrhiche mehr einen bakchischen Charakter an, indem die Sieger statt Speere Thyrsusstäbe, Narthexstangen (Hollunderröhren) und Fackeln in den Händen trugen. Die Bewegungen der Gymnopaidike waren ruhigere, gemessenere als die der Pyrhiche. Athenäus vergleicht daher die Gymnopädien dem späteren Chortanze der Tragödie, der Emmeleia. Daß die Kriegsmusik der Spartaner älter ist als Thaletas und auch als Tyrtäus beweist das sogenannte Καστόρειον, eine alte Aulosmelodie, die angestimmt wurde, wenn die Lakedämonier in Schlachtordnung (ἐν κόσμῳ μαχεσόμενοι) gegen den Feind anrückten (Plutarch De musica 26); Pollux IV. 78 bestätigt, daß das Καστόριον, die

Schlachtmelodie der Lakedämonier, einen Marschrhythmus hatte (ὑπὸ τὸν ἐμβατήριον ῥυθμόν) und Lucian (περὶ ὀρχήσεως 10) sagt, daß die Lakedämonier, die tüchtigsten aller Griechen, von Pollux und Kastor in der Kunst unterwiesen worden seien, den Karyäischen Tanz zu tanzen (καρυατίζειν), daß bei ihnen überhaupt alles unter Assistenz der Musen geschehe bis zum Kampf mit Aulosmusik und in rhythmisch geregeltem Schritt. »Auch noch jetzt«, fügt er hinzu, »sind sie ebenso gute Tänzer als Kämpfer.«

Daß die Arkadier früh den Lakedämoniern die Priorität in der Musikpflege von Staatswegen streitig gemacht haben, scheint aus einem Bericht des in der ersten Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. schreibenden Polybius hervorzugehen (IV. 20). Er wendet sich mit seiner Ausführung gegen den etwa 200 Jahre früher schreibenden Ephorus, indem er dessen Behauptung anficht, daß die ersten Arkadier (τοὺς πρώτους τῶν Ἀρκάδων) die gesamte Staatsordnung musikalisch eingerichtet hätten (εἰς τὴν ὅλην πολιτείαν τὴν μουσικὴν παραλαβεῖν) derart, daß nicht nur den Knaben sondern den jungen Männern bis zu 30 Jahren die fortgesetzte Pflege der Musik zur Pflicht gemacht worden sei, während sie im übrigen eine harte Lebensführung hatten. Allerdings werden, sagt er, nur bei den Arkadiern die Kinder von klein auf gewöhnt, regelrecht die Hymnen und Päane zu singen, mit denen jede Landschaft ihre heimischen Heroen und Götter preist. Später lernen sie dann die Weisen des Timotheus und Philoxenos und führen alljährlich ihre Chorreigen mit Begleitung dionysischer Auloi in den Theatern auf ‚die Kinder ihre Kindertänze (ἀγῶνας παιδικούς), die Jünglinge Männertänze‘. Und durch ihr ganzes Leben veranstalten sie die Aufführungen solchergestalt nicht durch fremde Musiker sondern selbstwirkend und übertragen einander der Reihe nach die Ausführung der Gesänge. Und während es nicht für eine Schande gilt, auf anderen Wissensgebieten wegen Unkenntnis zu versagen, wird es von ihnen für schimpflich gehalten, das Singen abzulehnen. Auch üben sie Aufzüge mit Aulosbegleitung in Reih und Glied und führen alljährlich Tänze auf, die sie gemeinsam studieren und auf gemeinsame Kosten in den Theatern zur Schau stellen (ἐπιδείκνυνται). Diese Gewohnheiten übermachten ihnen die Vorfahren nicht aus Übermut und Genußsucht, sondern im Hinblick auf ihrer aller harte Lebensführung und Sittenstrenge, welche ihnen zufolge des harten und rauhen Klimas eignet, das bei ihnen fast allerorten herrscht. Arten doch wir Menschen alle nach dem Klima und unterscheiden uns da als Völker hauptsächlich durch Sitte, Wuchs und Farbe. Auch bürgerten sie gemeinsame Ausflüge und Opferfeste für Männer und Frauen ein, desgleichen Reigen der Jungfrauen und Knaben,

in der Absicht, die natürliche Rauhigkeit durch Übung solcher Gebräuche zu mildern und zu veredeln. Die Bewohner von Kynaitha, welche dieselben schließlich ganz vernachlässigten, obgleich sie bei weitem von ganz Arkadien die rauheste Lage und die härteste Luft haben, sind, beginnend mit Streitereien und ehrsüchtigen Händeln untereinander, zuletzt so verroht, daß nur bei ihnen gerade die ärgsten Frevelthaten vorkommen.«

Diese Schilderungen geben schon ein anschauliches Bild von der das gesamte Leben der Griechen verschönenden Ausbreitung der Musikübung, besonders wenn man dazu sich erinnert, was wir über die alten Gesänge im Tempeldienst und über die Volkslieder und Arbeitslieder und die volkstümlichen Tänze schon früher beigebracht haben (vgl. S. 4, 30 ff.).

Bezüglich der neben die Gymnopädien und Pyrrhiche als dritte Gattung gestellten Hyporcheme definiert Athenäus (XIV. 631): »ἡ δὲ ὑπορχηματικὴ ἐστὶν ἐν ᾗ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται,«, also »der Chor singt, während er tanzt« . . . . und weiter: »Von den Hymnen wurden manche getanzt andere nicht, ebenso wurden die Päane mit oder ohne Tanz gesungen.« Vorher stellt Athenäus das Hyporchema in Parallele mit dem Tanz der Komödie, den ausgelassenen Kordax und betont, daß es wie dieser zu Scherzen und Späßen neige. »Es gibt Hyporcheme für Männer, für Frauen, für Knaben, für Mädchen; letztere heißen Parthenien.« Zu den Hyporchemen gehören auch eine Menge Einzelhandlungen bei den Götterfesten und Festspielen, die mit Aulosspiel und Chorreigen vollzogen wurden, so z. B. das Einholen der Lorbeeren aus dem Tal Tempe für die Sieger bei den Pythien (δαφνηφορικά, mit Jungfrauenchor), die ὠσχοφορικά (Einholen der Trauben), τριποδοφορικά (beim Hereintragen des Dreifußes) u. a. m. Auch die Prosodien (προσοδιακοί), welche beim Einziehen in den Tempel oder beim Herantreten an die Altäre mit Aulosbegleitung gesungen wurden, und die ἀποστολικοί beim Wegziehen vom Altar gehören hierher. Im engeren Sinne aber verstand man unter ὑπόρχησις nach Athenäus I. 15 die »μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων« also die pantomimische Darstellung der durch die Worte geschilderten Handlung; mit dieser wurden nach Lucian (ὀρχ. 16) einzelne dazu geeignete Personen betraut (ὑπουρχοῦντο δὲ οἱ ἀριστοί προκριθέντες ἐξ αὐτοῖς), während der übrige Chor nur einen einfachen Reigen ausführte (ἐχόρευον). Den Namen ὑπόρχημα aber gibt Lucian speziell den dafür komponierten Melodien (ᾄσματα).

Es ist wohl kein Zweifel, daß das Aufkommen des Chorgesanges mit oder ohne Tanz und des Chortanzes mit oder ohne Gesang auf die Nomenkomposition stark hemmend wirkte und schließlich dieselbe

ganz und gar zurückdrängte. Nicht nur der Nomos sondern auch der Hymnengesang war ursprünglich Einzelgesang, Monodie; die Monodie wird zwar nach Aufkommen des Chorgesanges und Chortanzes nicht aufgegeben worden sein, wohl aber wurde nun der Reiz des Wechsels zwischen Monodie und Chorgesang schnell erkannt und ausgenutzt. Schon Tyrtäus (685) hat nach dem Zeugnis des Pollux (IV. 107) die sogar dreifach geteilten Chöre aufgebracht nämlich nach dem Alter: Chöre von Kindern, Männern und Greisen; vorher aber spricht Pollux von der Teilung des Chores in zwei Halbchöre von denen der zweite dem ersten (in strophisch angelegten Gesängen mit der ersten Strophe gleichgebildeter Antistrophe) antwortet (ἀντᾴδουσι). Wenn auch die kunstvollere Gestaltung der strophischen Chorlyrik erst der nächsten Periode angehört, so können wir doch als gewiß annehmen, daß bereits die Zeit der Gymnopädien, Pyrrhiche und Hyporcheme die Keime der weiterhin so herrliche Blüten treibenden Chorlyrik und endlich des Dramas selbst gezeitigt hat.

§ 7. Die Feste und Festspiele der Griechen.

Der nationalen Festspiele und der zahlreichen Götterfeste der einzelnen Staaten habe ich bereits einleitend ganz kurz gedacht. Ich werde auch jetzt nicht zu einer ausführlichen Darstellung derselben übergehen, sondern möchte wiederum nur andeuten, welche Rolle auf denselben die Musik gespielt hat. Über viele fehlen freilich diesbezügliche Spezialnachrichten; aber die Wiederkehr derselben Gebräuche wie Umzüge, feierliche Opfer u. dgl. legt nahe, weitergehende Schlüsse zu machen. Das größte Alter, das höchste Ansehen haben die Olympischen Spiele, die im Anfang Juli jedes vierten Jahres seit 776 regelmäßig zu Olympia in der Alpheios-Ebene in Elis gefeiert wurden, wo etwa seit 450 in einem herrlichen Tempel die berühmte Zeusstatue des Phidias stand. Doch war das Fest schon im 7. Jahrhundert ein wirkliches Nationalfest, zu dem ganz Hellas und die Kolonien Teilnehmer an den Wettkämpfen und Abordnungen als Zuschauer (θεωρίαι) entsandten, nachdem zuvor feierliche Einladungen durch die den Gottesfrieden verkündenden σπονδόφοροι seitens der das Heiligtum verwaltenden Priesterschaft ergangen waren. Das bis 472 nur eintägige, seitdem aber (vielleicht seit der Aufstellung des neuen Zeusbildes) schnell auf fünf Tage erweiterte Fest hat musische Agone überhaupt nicht aufgenommen (es fand sein Ende 393 n. Chr. durch ein Verbot Theodosius d. Gr.). Aber es versteht sich ganz von selbst, daß seit den ältesten Zeiten bei dem das Fest eröffnenden

feierlichen Zeusopfer, desgleichen bei den Aufzügen und besonders bei der Feier der Sieger Musik, sowohl Gesang als Instrumentenspiel und auch Tanz in reichem Maße zur Anwendung kam. Ein Opfer ohne Aulosmusik besonders während des einleitenden Εὐφημεῖτε war wie ein Opfer ohne Bekränzung eine Ausnahme, die nur bei Trauerfeiern vorkam. Zwei Notizen des Pausanias verraten auch, daß die Kampfspiele selbst zum Teil mit Musik begleitet waren; die erste besagt, daß beim πήδημα (dem Wettsprung) im Pentathlon »pythisches Aulosspiel« ertönte. Die zweite (VI. 14) nennt Pythokritos, den Schüler des Sakadas, als Aulosspieler zum Pentathlon. Schon 704 siegten Lakedämonier im Pentathlon. Auch das Olymp. 37 (628) aufgenommene Knabenringen (παλή) und das 624 einmalig abgehaltene, angeblich wegen des Sieges der Lakedämonier sofort wieder abgeschaffte Pentathlon der Knaben waren schwerlich ohne Musik, da ja um diese Zeit die Gymnopädien längst auch außerhalb Spartas Nachahmung gefunden hatten. Bei den Epinikien aber, die den Abschluß des Festes bildeten, entfalteten die musischen Künste alle ihre Mittel und traten auffällig in den Vordergrund.

Die pythischen Spiele fanden zuerst alle neun Jahre, seit 586 aber in jedem dritten Olympiadenjahre im September zu Delphi am Fuße des Parnassos in der krisäischen Ebene statt und waren von Anfang an in erster Linie musische Wettkämpfe zu Ehren des Apollon, dem daher auch das erste und Hauptopfer galt. Dauernd blieb der erste Tag des Festes der Aufführung des Nomos Pythikos geweiht. Daß 586 nicht die Aulodie sondern die ψιλὴ αὔλησις, das Solo-Aulosspiel, zum Agon zugelassen wurde, habe ich ausführlich nachgewiesen. Wenn Boeckh (Encyklop. S. 402) bemerkt, daß nach den Perserkriegen »vorübergehend der Aulos allgemein in Aufnahme gekommen sei«, übrigens aber die Kithara die erste Stelle eingenommen habe, so ist das zwar eine auch anderweit verbreitete Meinung, die sich auf Aristoteles' Politica VIII. 6 stützt, aber nicht aufrecht erhalten werden kann; gerade für die älteste Zeit ist sogar eine merkliche Vorherrschaft des Aulos zu konstatieren, was auch bei näherer Betrachtung die fragliche Stelle des Aristoteles selbst deutlich genug besagt (»ἔτι τε πρότερον καὶ μετὰ τὰ Μηδικά«). In Plutarchs De musica 14 wird bereits eine Lanze dafür gebrochen, daß nicht nur die Kithara sondern auch der Aulos uralt und apollinischen Ursprungs ist; ein sehr altes Standbild des Apollon zu Delos, das gar von den Meropen zur Zeit des Herakles herstammen sollte, hielt in einer Hand den Bogen, in der anderen die drei Charitinnen, von denen eine die Lyra spielte, die zweite Auloi, die dritte die Syrinx.

Die bei Schoinos auf dem Isthmus von Korinth gefeierten Isthmischen Spiele, im Sommer des ersten und Frühjahr des dritten Jahres jeder Olympiade, waren dem Poseidon geweiht und krönten die Sieger nicht mit dem Lorbeer sondern mit einem Epheukranz oder (ursprünglich und zuletzt wieder) mit einem Pinienkranz. Musische Agone nahmen sie erst zur römischen Kaiserzeit auf. Doch bezeugen die Isthmia des Pindar, daß auch hier Dichtung und Musik nicht stumm blieben.

Die nemeischen Spiele endlich zu Nemea in Argolis, anscheinend im Hochsommer jedes zweiten und im Winter(?) jedes vierten Olympiadenjahres zu Ehren des Zeus Nemeios, hatten wenigstens nachweislich schon um 200 v. Chr. den kitharodischen Agon (Pausanias VIII. 50; Plutarch, Philopoimen 11). Auch bei den Nemeen wurde der Sieger mit dem Eppichkranze ausgezeichnet.

Zwischen diesen großen Nationalspielen, deren sonach alle Jahre zwei bis drei stattfanden, schalteten sich nun aber eine große Zahl von Festen der Einzelstaaten, von denen manche auch durch starken Zuzug von auswärts einen allgemeinen Charakter annahmen. Im Prinzip nicht öffentlich waren die alljährlich stattfindenden eleusinischen Mysterien, die ja eigentlich nur für die Eingeweihten bestimmt waren. Aber da sowohl für die kleinen Eleusinien im Februar als für die großen im September wie für die nationalen Festspiele ein ἐκεχειρία (Gottesfriede, Einstellung aller Feindseligkeiten und aller öffentlichen Geschäfte, Feierzeit) angesagt wurde, so trugen sie doch einen die große Öffentlichkeit angehenden Charakter und der Haupttag der großen Eleusinien, der Jakchostag, war durch große Umzüge und in Veranstaltung öffentlicher Agone wirklich ein allgemeines Volksfest, zum mindesten für Attika. Der musische Agon kam allerdings wohl erst nach der Zeit Pindars auf. Beim Geheimkult selbst, welcher ursprünglich der Demeter und Persephone gewidmet, später mit den thrakisch-phrygischen Kulten der Kybele und des Dionysos-Zagreus (Jakchos) verschmolzen wurde, spielte die Musik eine hervorragende Rolle. Befanden sich doch die Priester- und Heroldsämter durchaus in den Händen der Eumolpiden, die ihre Abstammung von Orpheus' Schüler Musaios ableiteten. Es ist daher wohl anzunehmen, daß auch die bei den Eleusinien stattfindenden mimischen Darstellungen der alten Mythen, die sogenannten δρώμενα, welche einen Hauptgegenstand der Mysterien bildeten, nomenartig angelegt und mit Musik verbunden waren.

Das größte städtische Fest der Athener waren die alljährlich Ende Juli abgehaltenen Panathenäen zu Ehren der Ἀθηνᾶ Πολιάς,

der Schutzgöttin der Stadt. Alle vier Jahre (in jedem dritten Olympiadenjahre) wurden dieselben großartig gefeiert (Große Panathenäen, μεγάλα Παναθήναια) und erstreckten sich dann über volle sechs Tage. Den Mittelpunkt des Festes bildete die Darbringung des sogenannten Peplos, eines von edlen Jungfrauen Athens gestickten Gewandes, auf dem die Titanenkämpfe abgebildet waren. Der Peplos wurde in feierlichem Umzuge, an Schiffsraaen befestigt, durch die Stadt getragen und schließlich der Athenestatue umgehängt oder doch im Tempel als Drapierung angebracht. Bei dem großen Umzuge am Haupttage bei Sonnenaufgang beteiligten sich u. a. ausgewählte besonders schöne Greise mit Ölzweigen (θαλληφοροί). Am Vorabend fand ein großer Fackelzug statt. Einen wichtigen Teil des Festes bildete die Pyrrhiche, der Waffentanz in drei Altersklassen (Knaben, Jünglinge und Männer). Rhapsoden wurden schon zur Zeit der Pisistratiden (6. Jahrhundert) herangezogen, musikalische Agone in Kitharodie, Aulodie, Kitharistik und Auletik mit Geldpreisen und Bekränzung der Sieger wenigstens seit Perikles (445). Ein anderes Athenefest fand im Mai statt, nämlich eine große Reinigung des Athenetempels (καλλυντήρια, Auskehrfest) und Abwaschung der Athenestatue im Meer (πλυντήρια, Waschfest). Mit musikalischen Agonen verbunden war das gleichfalls im Mai (Thargelion) stattfindende große Sühnefest zu Ehren Apollons, die Thargelien, bei denen die Erstlinge der Ernte dargebracht wurden. Ursprünglich war dasselbe der Artemis geweiht und mit Menschenopfern verbunden. Gar nichts Näheres wissen wir über das Sommersonnenwendfest zu Ehren des Apollon, die Hekatombeia, von welchem ab der Jahresanfang gerechnet wurde. Zweifellos wurde dasselbe mit feierlichen Opfern begangen, bei denen die Musik mitwirkte. Bei den zahlreichen Erntefesten mögen besonders die Arbeitslieder und die altüberkommenen Volkslieder zur Geltung gekommen sein, so im Oktober bei den Pyanepsien (Bohnenkostfest) und Oschophorien (Rebenfest), im Dezember bei den Ἁλῷα, dem Dreschfest (zu Ehren der Demeter, hauptsächlich ein Frauenfest). Die Weinernte und Weinpflege gab außer den Oschophorien noch Anlaß zu besonderen Festen; im Januar fanden die Lenäen statt (Λήναια), das Kelterfest, bei dem dithyrambische Chöre gesungen wurden, im Februar die Anthesterien, die drei Tage währten und am ersten Tage Πιθοιγία (Faßöffnung), am zweiten Χόες (Kannentag), am dritten Χύτροι (Totenopfer) hießen. Am ersten Tage fand ein großes Gelage statt, am zweiten ein bakchantischer Umzug mit neuem Gelage und Wetttrinken; der dritte Tag war den chthonischen Gottheiten gewidmet. Die speziellen Dionysosfeste, die kleinen (ländlichen) Dionysien im Dezember und

die großen (städtischen) Dionysien im März werden uns noch speziell wieder nahe treten, wenn wir zu der dramatischen Dichtung der Griechen kommen, da auf denselben sich die Anfänge dramatischer Darstellung mit Musik und Tanz ganz allmählich herausbildeten. Bei allen diesen Festen waren die höchsten Staatsbeamten bis hinauf zum Archon Basileus leitend beteiligt.

Unter den spartanischen Festen standen die im Frühling (Ende Mai) gefeierten Hyakinthien und die in den Hochsommer fallenden Karneen obenan. Beide waren Apollonfeste und wurden in Amyklä abgehalten, wohin dann die ganze Einwohnerschaft Spartas strömte. Die Hyakinthien betrauerten am ersten Tage den Tod des Hyakinthos, eines Lieblings des Apoll, den dieser aus Versehen mit dem Diskus getödtet; die Trauerstimmung prägte sich durch Fehlen der Päane und der Bekränzung aus. Der zweite Tag war dann die eigentliche frohe Frühlingsfeier, bei der die Musik in vollem Umfange zur Geltung kam. Die Karneen waren ein halb ländliches, halb kriegerisches Fest zur Erinnerung an die dorische Wanderung (angeblich unter Führung des Apollon selbst) und wurden neun Tage lang in einer Art Biwak in Zeltlagern gefeiert. Daß Terpander der erste Sieger im musischen Agon der Karneen war, erwähnte ich schon.

Delphische Apollonfeste waren außer den Pythien auch noch die Theophanien (Frühlingsfeier), die Theoxenien und die erst 279 eingerichteten Soterien zur Feier der Vernichtung der Gallier, ebenfalls mit musikalischen Agonen. Das noch weiter genannte alle neun Jahre zur Erinnerung an die Drachentötung gefeierte Septerion ist wohl nichts anderes als die Form, in welcher die Pythien vor ihrer Umgestaltung zu trieterischen Festen i. J. 586 gefeiert wurden. Delos, der Geburtsort Apollons, feierte außer den Delien noch die Apollinien; auch in Rhodos bestanden Apollonfeste unter den Namen Halieia mit musischen und anderen Agonen, auch Dionysien mit dramatischen Aufführungen, diese natürlich erst in späterer Zeit.

Fast das ganze Jahr war, wie wir sehen, mit Festzeiten aller Art durchsetzt, von denen ich eine ganze Reihe überhaupt nicht erwähnt habe, weil keine Notizen vorliegen, daß dieselben der Musik breiteren Spielraum gewährten. Die angeführten genügen aber vollständig zur Belebung des Bildes, das wir uns von der Musikkultur der Griechen zu machen haben. (Ausführliche Quellennachweise bietet Iwan Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft im 3. Teil des 5. Bandes »Die griechischen Sakralaltertümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer« von Dr. Karl Stengel und Dr. Gustav Öhmichen, München 1890.)

§ 8. Die Saiteninstrumente der Griechen.

Wir haben bisher, so oft die Rede auf die Mitwirkung musikalischer Instrumente kam, in der Hauptsache immer nur dem Gegensatze von Kithara und Aulos gegenübergestanden, höchstens sind uns ganz beiläufig auch einmal die Syrinx und Salpinx aufgestoßen. In der Tat kommt von allem, was über die Musikinstrumente der Griechen zu sagen ist, nicht nur bis hierher, sondern auch für die Folgezeit bis zum Untergange der antiken Kultur, bei weitem der Löwenanteil auf diese beiden Gattungen von Instrumenten. Aber die Schriftsteller und Dichter sprechen doch auch öfter von einer ziemlich großen Anzahl anderer Instrumente, und es wird nun Zeit, daß wir uns überhaupt einmal etwas näher unter den Instrumenten der Griechen umsehen und vor allem feststellen, was für Instrumente Kithara und Aulos denn eigentlich waren und wie sie sich von den minder wichtigen Instrumentengattungen unterschieden. Dank dem Onomasticon des Pollux und den eingehenderen Bemerkungen des Athenäus sind wir beinahe über alle sonst vereinzelt ohne Erklärung genannten Instrumente einigermaßen orientiert.

Mustern wir zunächst die lange Reihe der Saiteninstrumente, für die uns wohl 30 oder mehr Namen überliefert sind, so ist zunächst ganz allgemein zu bemerken, daß die heute verbreitetste und wichtigste Klasse der Saitenstrumente, die der Streichinstrumente, dem Altertum gänzlich unbekannt ist. Allem Anschein nach sind dieselben keltischen Ursprungs und vor der Zeit des Unterganges der antiken Kultur nicht nachweisbar. Auch Instrumente der Art unserer Guitarre und der uralten Laute, mit Hals und Griffbrett, welche ermöglichen, durch Verkürzung mittels Abgreifens der nur kleinen Zahl der Saiten eine größere Zahl verschiedener Töne abzugewinnen, kommen nur ganz ausnahmsweise vor, obgleich dieselben bereits den alten Ägyptern vor Jahrtausenden bekannt waren. Über die ägyptische Nabla s. Athenaeus IV. 175 (gaumiger Klang λαρυγγόφωνος) und Pollux IV. 61; über die assyrische πανδοῦρα Athen. IV. 176—177 und Pollux IV. 60; über das assyrische τρίχορδον Pollux IV. 60 (dasselbe ist wohl mit der Pandura identisch). Durchaus im Mittelpunkte des Interesses stehen nur Instrumente, welche für jeden Ton eine besondere Saite haben und daher entweder auf eine die Spieltechnik erschwerende größere Zahl von Saiten oder aber die Beschränkung des Melodieumfanges auf nur wenige Töne angewiesen sind. Merkwürdigerweise haben die Griechen auch selbst noch in den Zeiten eines hoch gesteigerten Virtuosentums der letzteren Alternative den Vorzug gegeben. Die eigentlichen

Favoritinstrumente waren seit alter Zeit und blieben fortgesetzt die mit nur wenigen, nämlich sieben oder acht bis höchstens elf Saiten bezogenen, also zunächst durchaus auf die Benutzung von nur ebensovielen Tonstufen angewiesenen Instrumente. Den Harfen der alten Ägypter entsprechende saitenreichere Instrumente waren den Griechen bekannt und werden als sehr alt charakterisiert, kommen aber weder für die musischen Agone noch für die reguläre Unterweisung der Jugend in den Anfangsgründen der Musik in Betracht.

Der Name des zunächst siebensaitigen (nach der Sage sogar anfänglich nur viersaitigen [?]) Instrumentes ist bei den aus dem Norden Griechenlands (aus Thessalien, Thrakien) stammenden sagenhaften Sängern (Orpheus, Philammon) und ihren Nachfolgern *Lyra* (λύρα), bei den an der kleinasiatischen Küste und auf den Inseln angesiedelten Griechen aber (und daher bei Homer) *Kitharis* (κίθαρις) oder *Phorminx* (φόρμιγξ). Der Name Phorminx entspricht etymologisch dem lateinischen fremo und deutschen brummen, hängt vielleicht auch mit dem später gebräuchlichen Barbiton (βάρβιτον, βαρύμιτον, βάρωμος) zusammen. Den Namen Kitharis bezieht man auf das hebräische (freilich zehnsaitige) Kinnor (griech. κίνυρα [Septuaginta]). Lyra, Kitharis und Phorminx sind also zunächst als identisch zu betrachten, wenigstens nimmt das auch noch C. v. Jan an in seiner vortrefflichen Spezialstudie »Die griechischen Saiteninstrumente« (1882, Programm des Gymnasiums zu Saargemünd). Erst mit dem Hervortreten der lesbischen Kitharöden seit Terpander tritt eine Unterscheidung von Lyra und Kithara ein. Das kann doch zweifellos nur bedeuten, daß durch diese Künstler die kleinasiatische Kithara (die Homer κίθαρις nannte) in Griechenland selbst sich einbürgerte und, da sie eine andere Form hatte als die vorher allein gebrauchte Lyra, nun auch *dem Namen nach* unterschieden wurde. Plutarch De musica 6 erzählt, daß erst zur Zeit von Terpanders Schüler Kepion in Griechenland die Kithara in der Form gebaut worden sei, welche man die »asiatische« nenne, weil sie die auf Lesbos gebräuchliche war. Mit anderen Worten: die durch Terpanders Schüler eingeführte und fortan auch in Hellas selbst neben der in ihrer alten Gestalt fortbestehenden Lyra gebaute Kithara ist das *Konzertinstrument*, das für den kitharödischen Agon allein in Betracht kommt. Nach Proklos Chrestomathie (Photios bibl. 239) hat sogar der Kreter Chrysothemis mit der Einführung der Kithara statt der Lyra und des Aulos im Apollokult in Delphi den Anfang gemacht: »Τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾀδόντων τὸν νόμον Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος στολῇ χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ᾖσε τὸν

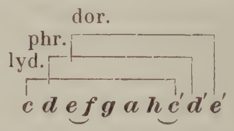
νόμον« (»Während die Alten Chöre [zum Reigen] aufstellten und zur Lyra oder dem Aulos den Nomos sangen, bekleidete sich der Kreter Chrysothemis zuerst mit einer prächtigen Stola, nahm die Kithara in den Arm und sang so, den Apoll selbst vorstellend, den Nomos«).

Der Unterschied zwischen Lyra und Kithara ist ein recht großer, und gleich auf den ersten Blick erweist sich die Lyra als das primitivere, die Kithara als das einer fortgeschritteneren Kunstentwicklung entsprechende Instrument; es ist daher doch keineswegs ausgeschlossen, daß auch die Kithara der Asiaten ursprünglich wirklich mit der Lyra auch in der Konstruktion übereinstimmte und erst unter den Händen der lesbischen Kitharöden ihre abweichende Form annahm, wenn auch der Gedanke naheliegt, für die asiatische Kithara schon eine andere Urform anzunehmen. Die Lyra verwendet als Schallkörper den Rücken einer Schildkrötenschale, weshalb auch die Lyra »Chelys« oder lateinisch »Testudo« genannt wird; als Resonanzdecke wurde anfänglich Ochsenhaut, später aber zweifellos Holz verwendet, aus welchem Material man aber auch früh schon den Boden machte, indem man ihn nur äußerlich mit Schildpatt belegte. Als Arme der Lyra wurden vielfach schlanke Hörner besonders von Antilopen verwendet. Dagegen ist der Schallkörper der Kithara kunstvoll aus Holz gearbeitet, bedeutend größer als der der Lyra und mehr eckige Formen zeigend; auch der Resonanzboden ist von Anfang an von Holz. In der Besaitung und sonstigen technischen Einrichtung unterscheiden sich beide Instrumente wohl überhaupt nicht. Beide haben einen Saitenhalter (χορδότονον), der unten am Ende angehängt ist etwa wie jetzt bei der Violine oder dem Violoncell. Vom Saitenhalter aus liefen die sieben aus Schafsdärmen gedrehten Saiten noch über eine Art Steg, die δόναξ ὑπολύριος hieß, über den Resonanzboden nach dem die beiden Arme verbindenden Querholz (ζυγόν, Joch), an welchem sie mittels der Stimmwirbel, besser Stimmwickel, den κόλλοβοι oder κόλλοβες, befestigt waren. Die Kollobes bestanden aus Stücken Schweineschwarte oder auch aus Zeuglappen (trotz der umfassenden Bemühungen C. v. Jans ist doch noch nicht klargestellt, wie diese Stimmvorrichtung funktionierte). In der Mitte des Resonanzbodens befand sich ein Schallloch (ἦχειον). Lyra sowohl wie Kithara wurden mit der linken Hand mittels eines um die Hand geschlungenen Bandes gegen den Körper geneigt an denselben mit dem unteren Teile anlehnend getragen, doch mußte nichtsdestoweniger diese Hand auch noch das gewöhnliche mit der Gesangsmelodie gehende Spiel besorgen; die rechte Hand hielt das Plektron, mit dem nur die den Gesang unterbrechenden rein

instrumentalen Zwischenspiele gespielt wurden. Diese Deutung der immer wieder auf Abbildungen wiederkehrenden Haltung der Kitharöden belegt C. v. Jan in seiner Arbeit über die Saiteninstrumente der Griechen mit einem sehr wichtigen Citat aus Apulejus (Florida II. 15), Beschreibung der Statue des schönen Bathyllus, die Polykrates im Heratempel zu Samos hatte aufstellen lassen (zur Zeit Pindars): »Ei prorsus citharoedicus status, Deam conspiciens, canenti similis (mit offenem Munde) . . . . cithara balteo caelato apta strictim sustinetur. Manus ejus tenerae, procerula laeva distantibus digitis nervos molitur, dextera psallentis gestu suo pulsabulum admovet ceu parata percutere, cum vox in cantico interquiescerit.« In Jans Übersetzung: »Derselbe steht ganz wie eine Kitharode da. Er hält die an einem gestickten Gurt hängende Kithara fest an den Körper gepreßt; die schlanken Finger der linken Hand sind ausgespreizt und rühren die Saiten. Die rechte hält mit dem üblichen Gestus das Plektron an die Kithara, bereit, dieselbe anzuschlagen, wenn der Gesang der Stimme pausiert.« Ein anderes Citat bei Jan (aus den Gemäldebeschreibungen des Philostratos [3. Jahrh. n. Chr.]) bestätigt dieses erste vollständig und einige andere ergeben interessante Ergänzungen, nämlich daß man das Spiel der rechten Hand mit dem Plektron das Spiel auf der Außenseite des Instruments, das mit der linken (ohne Plektron) das auf der Innenseite nannte (ἔξω φέρειν, ἔσω φέρειν, foris canere, intus canere), was so zu verstehen ist, daß die rechte Hand auf der dem Zuschauer zugewandten Frontseite des Instrumentes die Saiten traf, die linke dagegen auf der Rückseite. Erfahren wir hieraus, daß die linke Hand das zu besorgen hatte, was wohl unter den πρόσχορδα κρούειν des Plutarch zu verstehen ist, der rechten aber die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν (worüber weiterhin mehr) zufiel; so stehen wir vor der Frage, wie sich die Beteiligung der Hände bei der ψιλὴ κιθάρισις, dem virtuosen Kitharaspiel ohne Gesang, gestaltet haben möge. Keinesfalls wird da doch die linke ohne, die rechte mit Plektron gespielt haben; daß aber etwa beide Hände ohne Plektron gespielt, widerspräche vollends der Tradition und den Abbildungen, auf denen das Plektron nur ganz ausnahmsweise fehlt (vgl. Jan, Saiteninstrumente S. 30, Anm. 82). Vielmehr ist wohl zu vermuten, daß dann die linke ganz für das Halten des Instrumentes frei wurde, so daß mit mehr Sicherheit die rechte das Spiel allein ausführen konnte. Die ersten Meister der ψιλὴ κιθάρισις waren nach Athenäus XIV. 42: der Argiver Aristonikos zur Zeit des Archilochos (nach dem Bericht des Menaichmos) oder Lysander von Sikyon (nach Bericht des Philochoros). Bei dem ersten pythischen Agon für ψιλὴ κιθάρισις in der 8. Pythiade

(554) siegte nach Pausanias X. 7 Agelaos von Tegea. Ob dieser mit oder ohne Plektron, mit einer oder beiden Händen gespielt, wird nicht berichtet.

Wichtiger als dieses Detail der Handhabung des Instruments ist aber für uns die Frage nach dem Tonvermögen desselben. Mit der sagenhaften Vorgeschichte vor Feststellung der vollständigen Oktavskala von *e* bis *e′* haben wir uns bereits mehrmals beschäftigt. Es fragt sich nun, wie etwa wir uns den Zuwachs weiterer Saiten zu denken haben, nachdem durch die Anfänge der Musiktheorie (Pythagoras) die Konstruktion der Skalen angefangen hatte, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Zuerst ist ohne Zweifel erkannt worden, daß die drei Hauptskalen Dorisch, Phrygisch und Lydisch sich als in einer Verlängerung der dorischen Skala nach der Tiefe durch Untenansetzung von Oktavtönen der höchsten Töne vorstellen ließen:



Aber diese Töne waren einstweilen auf der Kithara nicht vorhanden; die Intervallfolgen der phrygischen und lydischen Skala ergaben sich vielmehr durch Umstimmung (Höherstimmung) einiger Töne der dorischen Skala:

e f♯ g a ‖ *h c♯ d e* = phrygisch
e f♯ g♯ a ‖ *h c♯ d♯ e* = lydisch

Die fernere Entwicklung der Kithara beweist, daß nicht eine Hinzufügung tieferer sondern vielmehr eine Hinzufügung höherer Töne allmählich den effektiven Umfang der Kithara erweitert hat. Die erste Vermehrung über die Zahl von acht Stufen hinaus hat aber nicht die Ansetzung eines höheren Tones sondern vielmehr die Einfügung des Tones *b* zwischen *a* und *h* gebildet, welche unter Benutzung von *e* bis *d′* auch eine Kette zweier verbundenen dorischen Tetrachorde vorstellte:

e f g a b c′ d′ (*e′*)

Diese bildete mit dem hohen *e* eine mixolydische Skala, die in der nach unten verlängerten dorischen Skala ohne Vorsetzungszeichen erst unterhalb der lydischen ansetzen würde (*H c d e f g a h*). Censorinus (1. Hälfte des 3. Jahrh. n. Chr.) berichtet De die natali p. 91, daß der Kitharavirtuose und Dithyrambist Thimotheus von Milet (im 4. Jahrhundert) in der Höhe eine Stufe, die erste des Tetrachords Hyperbolaeon angesetzt haben, also *f′*. Dieser neue Ton ergab aber mit *h* eine hypolydische Skala

f g a h c′ d′ e′ f′ = hypolydisch.

Die das *b* benutzenden Skalen von *e* bis *e'* oder aber von *f* bis *f'* stellten, wie man bald bemerken mußte, ebenfalls nichts anderes vor als Transpositionen derjenigen ohne *b*:

mixolydisch — mixolydisch

e f g a b c' d' || e' f' = ***H c d e f g a || h c'***

lydisch — lydisch

und der Gedanke, auch die durch Höherstimmung einzelner Saiten (s. S. 80) entstandenen Skalen, soweit es die Anzahl der vorhandenen Saiten gestattete, zu verlängern, um ebenso nebeneinander liegende verschiedene Oktavskalen zu gewinnen, konnte nicht ausbleiben. Zunächst also ergab die Verlängerung der phrygischen Stimmung mit Hinaufstimmung auch des hohen *f'* in *fis'* eine neue Form der dorischen Skala:

dorisch

e fis g a h || cis' d' e' fis'

phrygisch

Daß aber durch Höherstimmung von *f* unter Belassung von *c'* abermals eine neue Transpositionsform repräsentiert wurde, war natürlich ebenfalls schon längst vorher bemerkt worden; auch diese ergab nun zwei Skalen:

hypodorisch

e || fis g a h c' d' e' || fis'

mixolydisch

Desgleichen lagen zwischen der 2 ♯ benötigenden phrygischen und der 4 ♯ erfordernden lydischen Stimmung die beiden Skalen mit 3 ♯:

hypophrygisch

e fis || gis a h cis' d' e' fis'

hypodorisch

Die theoretische Aufweisung dieser Skalen auch in der nach der Tiefe verlängerten dorischen Stimmung (ohne Vorzeichen) war entweder schon vorausgegangen oder erfolgte nunmehr ebenfalls:

hypolydisch — hypodorisch

E F G A || H c d e f g a

dorisch (hypomixolydisch) — hypophrygisch

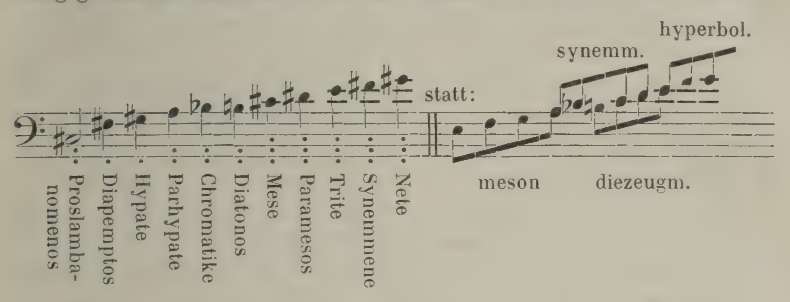
Weiter ergibt sich aus solcher Betrachtung, daß man sehr wohl von einer Benutzung von Tönen des Tetrachords hypaton bei phygischer und lydischer Stimmung der Kithara reden konnte (Plutarch De musica 19), ohne doch tiefere Saiten als das *e*, die Hypate meson der dorischen Stimmung auf dem Instrumente anzubringen. Denn bei phrygischer Stimmung ist ja *e* Lichanos hypaton, bei lydischer Stimmung ist *fis* Lichanos hypaton und *e* Parhypate hypaton; denn Mese der phrygischen Stimmung ist *h*, Mese der lydischen *cis'*:

Phrygisch:			Lydisch:		
e'	Paranete		***e'***	Trite	
d'	Trite		***dis'***	Paramese	
cis'	Paramese		***cis'***	Mese	
h	Mese		***h***	Lichanos	meson
a	Lichanos	meson	***a***	Parhypate	meson
g	Parhypate	meson	***gis***	Hypate	meson
fis	Hypate	meson	***fis***	Lichanos	hypaton
e	Lichanos hypaton		***e***	Parhypate	hypaton

Aber das Kithara-Virtuosentum drängte immer mehr nach der Höhe, um durch vermehrte Spannung der Saiten den Glanz des Tonklanges zu erhöhen, und es beweisen daher alle Überbleibsel der Kompositionen für oder mit Kithara und alle speziell die Kitharistik angehenden Nachrichten späterer Zeit eine Bevorzugung der zahlreiche Erhöhungen bedingenden Stimmungen, so daß schließlich die dorische Skala in ihrer ursprünglich zu Grunde liegenden Form (ohne Höherstimmungen) gar nicht mehr zur Anwendung kam, sondern nur noch deren sich bei Erhöhung mehrerer Stufen ergebende Formen. Es wurde nämlich (nach Kleonides cap. 12 durch Ion von Chios, der wenigstens zuerst von einer ἑνδεκάχορδος λύρα redet) in der Höhe noch eine weitere elfte Saite hinzugefügt, die ohne Höherstimmung dem *g'* der dorischen Stimmung entsprach, aber als solches wohl nur selten zur Anwendung gekommen ist. Denn die neue Stufe ergänzte gerade in ihrer Erhöhung zu *gis'* bei lydischer Stimmung in der Höhe die dorische Skala bis zur Nete. Auch fand sich nun, daß die fortgesetzt konservierte alte Trite synemmenon *b* bei lydischer Stimmung (mit 4 ♯) als *ais* enharmonisch sich als fünfte Erhöhung (nämlich als Erhöhung der andauernd als nicht umstimmbarer Ton geltenden Mese) zur Gewinnung einer weiteren Transposition einfügte. Die tatsächlich zuletzt fast allein zur Verwendung kommende Stimmung der Kithara entsprach daher der Quintenreihe über der Mese *a*:

a — e — h — fis — cis — gis — dis — ais

Nach einer Notentabelle in einem Münchener Manuskript (Cod. 104) und entsprechenden Aufzeichnungen in einem Pariser (Cod. 3027) und einem Neapeler Codex (III. C. 2), auch einem des Escurial (Ruelle, Archives des missions scientifiques III. t. II. p. 605; vgl. die Excerpte bei Jan Script. 420—21 und Vincent, Notices S. 254) ist die als »κοινὴ ὁρμασία« (oder ὁρμαθία) beschriebene Stimmung der Kithara zur römischen Kaiserzeit (und wahrscheinlich lange vorher) die folgende. Bemerkenswert ist, daß in derselben die alte Hypate (*e*) durch die Stimmung in *Cis*moll bezw. *Gis*moll hinfällig geworden und durch *cis* als Proslambanomenos ersetzt ist:



Bei Jan, der leider in seinen letzten Arbeiten die griechischen Skalen anstatt von der dorischen Skala als Grundskala nach dem Vorgange von Bellermann und Fortlage von der hypolydischen Grundskala aus entwickelt, ist nicht recht begreiflich, wie die Lichanos meson zu der Doppelgestalt als diatonos und chromatike kommt. Auf dem Wege, den wir gegangen, versteht sich das ganz von selbst; das *b h* ist nichts anderes als die der Urstimmung vor der fortgesetzten Steigerung der Höherstimmung eigene Chromatik über der alten Mese *a*.

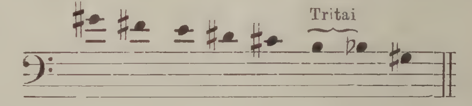
Nach Nikomachus (Excerpte bei Jan c. 4) soll Prophrastos von Pieria die 9. Saite hinzugefügt haben, Histiäos von Kolophon die 10. und Timotheus die 11. Da daselbst von einer Vermehrung der Saiten bis auf 18(!) gesprochen wird, die für die eigentliche Kithara wohl kaum jemals stattgefunden hat, so brauchen wir auch der Mitteilung, daß Prophrastos die 9. Saite erfunden habe, nicht allzugroßes Gewicht beizulegen. Nach Boethius wäre diese 9. Saite die Hyperhypate gewesen, d. h. der Diapemptos der Stimmung der Hormasia, der aber zweifellos eine der alleraltesten Saiten ist und erst Hyperhypate genannt werden konnte, nachdem die lydische Stimmung die älteren Stimmungsweisen fast ganz verdrängt hatte, so daß die erhöhte alte Lichanos zur Hypate geworden war. Ein von Plutarch (De musica 30) mitgeteiltes Zitat aus einer Komödie des Pherekrates schreibt dem

Kinesias, dem Phrynis und dem Timotheus zwölfsaitige Kitharn zu. Allein diese angeblichen weiteren Vermehrungen der Saitenzahl über elf hinaus erklären sich wahrscheinlich durch den Gebrauch anderer Instrumente als der Kithara; wenigstens nennt (nach Athenäus) Artemon im 1. Buche περὶ Διονυσιακοῦ συστήματος das Instrument, das durch seine große Saitenzahl die Lakedämonier gegen Timotheus aufbrachte, so daß sie ihn in Strafe nehmen wollten, eine Magadis.

Die Terminologie der Stufen bei Theo von Smyrna zeigt eine Vorstufe derjenigen der Hormasia: er nennt *b* χρωματικὴ συνημμένων (was nur im Hinblick auf die Stellung des *b* im alten Tetrachord synemmenon Sinn hat), *fis'* aber διεζευγμένη (d. h. νήτη διεζ., wobei *h* als Mese gedacht ist) und *gis'* ὑπερβολαία, *fis* aber bereits ὑπερυπάτη (dies wohl wieder, weil doch schon *gis* Hypate ist, vielleicht aber auch, weil *fis* über der ehemaligen Hypate liegt — dann also im neueren Sinne des ὑπέρ).

Die rätselhaften Namen der von Ptolemäus (II. 16) als die beliebtesten hervorgehobenen und nach ihren Intervallen beschriebenen Skalen der späteren Kitharöden lassen sich im Hinblick auf die Hormasia sehr wohl begreifen, nämlich
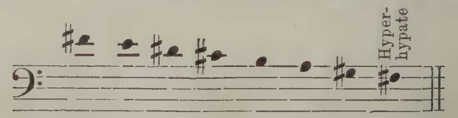
Tritai: diejenige hypodorische Skala, welche neben der alten Trite synemmenon (Chromatike) auch die einen Halbton höhere Nachbarnote, die alte Paramese (die Trite des Philolaos) enthält:



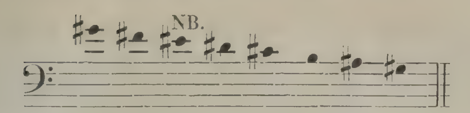
Parhypatai: diejenige dorische Skala, welche normal in der lydischen Stimmung verläuft und in welcher die alte Mese Parhypate ist:

Parhypate

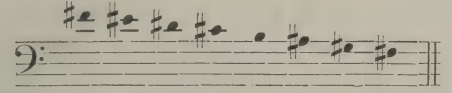
Hypertropa: diejenige phrygische Skala, welche unten über die Hypate bis zum Diapemptos (Hyperhypate!) hinausläuft:



oder aber vielleicht auch die *e* zu *eis* erhöhende (was allerdings die Tabelle nicht direkt angibt) von *gis'* bis *gis*:

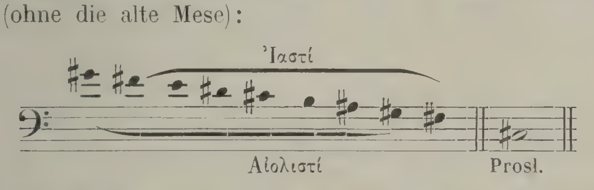


welche Stimmungsweise sicher für die Lydia in Betracht kommt:



also ein Lydisch, das gegenüber dem mit *b* ursprünglich sich ergebenden (S. 81) durchweg um einen Halbton erhöht ist. Daß tatsächlich solche fast sämtliche Töne der ursprünglichen Skala um einen Halbton erhöhenden Stimmungsweisen in Gebrauch waren, bezeugt der Bellermannsche Anonymus, der als kitharodische Tonarten die hyperiastische (6 ♯), hypolydische (5 ♯), lydische (4 ♯) nennt, aber sogar auch die iastische (7 ♯) hinzufügt! Bei Porphyrius ad Ptol. II. 1: »Οἱ δὲ κιθαρῳδοὶ τέτρασιν τόνοις ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἔχρωντο τῷ ὑπολυδίῳ, τῷ ἰαστίῳ, τῷ αἰολίῳ καὶ τῷ ὑπεριαστίῳ«, fehlt auch noch die lydische(!) und tritt statt dessen die äolische auf, was freilich nicht ganz unverdächtig ist, da die vier nicht aneinander anschließen (es fehlt dazwischen die hypoiastische bezw. hyperäolische mit 8 ♯ bezw. 4 ♭); die äolische wäre ja *C*moll (3 ♭ = 9 ♯). Wahrscheinlich steckt dahinter aber vielmehr die ἰαστὶ-αἰόλια, die letzte der von Ptolemäus aufgewiesenen Formen.

Die Iasti-Aiolia ist nämlich schwerlich etwas anderes als die ganze lydisch gestimmte Normalskala mit der alten Trite synemmenon (ohne die alte Mese):

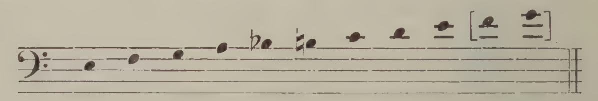


Ein noch reicherer Bezug der Kithara als der mit 11 Saiten hat zweifellos zu keiner Zeit existiert, und das zweioktavige System, noch obendrein gar mit einem besonderen Tetrachord synemmenon in der Mitte, also im ganzen 18 Stufen, ist stets nur eine theoretische Demonstration gewesen.

Übrigens reichte aber das Tonvermögen der Kithara tatsächlich doch eine volle Oktave höher (die Hormasia wiederholt sämtliche Töne von der χρωματική bis νήτη mit dem Zusatz ὀξεῖα, die Notenzeichen mit ′ [8va-Zeichen]), aber nur vermittest des Syrigma, des Oktav-Flageoletts, welches nach dem Berichte des Philochoros in der Atthis (zitiert bei Athenäus XIV. 42) Lysander von Sikyon

zuerst erfand (μάγαδιν, τὸν καλούμενον συριγμόν, d. h.: das Spiel in der höheren Oktave, das sogenannte Flageolett). Auch von Timotheus von Milet wird das Spiel von jenseits der normalen Grenze der Stimmungshöhe liegenden »Ameisenkribbeleien« (ἐκτράπελοι μυρμηκιαὶ ἐξαρμόνιοι), von unstatthaften überhohen (ὑπερβόλαιοι ἀνόσιοι) Pfeiftönen (νίγλαροι) berichtet (Pherekrates bei Plutarch De musica 30). Wenn die von Pherekrates sowohl dem Melanippides als dem Timotheus zugeschriebenen 12 Saiten sich wirklich auf die Kithara beziehen sollten, so hat doch diese Zahl offenbar wenigstens keine Verbreitung gefunden und ist schnell wieder verschwunden. Nach Pollux IV. 66 wurde das für die ψιλὴ κιθάρισις bestimmte Instrument auch das Pythische (Πυθικόν) oder Daktylische (Δακτυλικόν) genannt, welche Namen also später an die Stelle von κιθάρα Ἀσιάς traten.

Die Lyra hat vermutlich fortgesetzt die Vermehrung der Saitenzahl der Kithara mitgemacht und unterscheidet sich nur durch einfacheren Bau, geringere Stärke des Tones, wahrscheinlich aber auch durch das Spiel in einfacheren Tonarten, obgleich darüber bestimmte Nachrichten fehlen. C. v. Jan Script. S. 58 glaubt annehmen zu müssen, daß die Lyra nie mehr als 8 Saiten bekommen habe; dem widerspricht aber schon das ἐνδεκάχορδε λύρα des Ion, das ja freilich poetische Lizenz sein könnte. Aus Ptolemäus (I. 16 und II. 16) ist einigermaßen bestimmt zu entnehmen, daß die S. 84 f. entwickelten Stimmweisen die Lyra nicht angehen; daß die Lyra das künstliche Hinaufschrauben der Tonhöhe nicht mitgemacht hat, sondern, wie es dem für den Hausgebrauch und nicht fürs Konzert bestimmten Instrument zukommt, sich in einfacheren Verhältnissen hielt, scheint aus der Charakteristik bei Aristides Quint. II p. 101 hervorzugehen, welche der Lyra einen etwas tieferen und rauheren Klang (βαρὺς καὶ τραχύς) zuschreibt. Vielleicht treffen wir das richtige, wenn wir für sie das andauernde Überwiegen der dorischen Stimmung annehmen:



an deren Stelle ja bei der Kithara der Virtuosen zuletzt ganz und gar als Normalstimmung die lydische getreten ist. Da selbstverständlich die Modulation eines Tonstückes nicht leicht über die nächstverwandte Tonart hinausging (Zuwachs oder Verlust eines ♯), so wird die Lyra mit der Kithara parallelgehend für gewöhnlich über die Tonarten mit 1 ♭—3 ♯ verfügt haben wie die Kithara über die mit 3—7 ♯. Das wird voll bestätigt durch die Angaben des

Bellermannschen Anonymus, welcher für die zur Begleitung der (ja fast immer mit Gesang verbundenen) Tänze die Instrumente (er sagt nicht ob Kitharn oder Auloi und meint zweifellos mit dem οἱ τοῖς ὀρχηστικοῖς προςήκοντες μουσικοί beide) in den sieben Stimmungen disponiert: Dorisch (Grundskala, ohne Vorzeichen), Hyperdorisch (= Mixolydisch mit 1 ♭), Hypodorisch (1 ♯), Phrygisch (2 ♯), Hypophrygisch (3 ♯), Lydisch (4 ♯) und Hypolydisch (5 ♯).

Aus der großen Zahl der anderen noch von den Schriftstellern genannten Saiteninstrumenten treten nur Barbitos, Magadis und Pektis einigermaßen bedeutsam hervor, während alle anderen nur ganz ausnahmsweise genannt werden. C. von Jan hat durch verschiedene Hinweise sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Barbitos (oder das Barbiton) jenes der Lyra und Kithara sehr ähnliche aber auffallend schlank gebaute Instrument ist, welches sehr oft auf bildlichen Darstellungen der klassischen Zeit anzutreffen ist, u. a. auch auf einer Vase der Münchener Pinakothek in einer Darstellung der Liebeserklärung des Alkäus an Sappho (mit Beischrift der Namen beider; vgl. die Nachbildung bei Bauermeister »Denkmäler« Art. Musik). Es liegt nahe, daran zu denken, daß wir darin die ursprüngliche Form der lesbischen oder asiatischen Kithara vor uns haben, die sich in ihrer Heimat wohl auch weiter halten konnte, nachdem die Schule Terpanders für das Instrument der kitharodischen Agone die auf stärkere Resonanz berechnete neue Bauart aufgebracht hatte. Von der ebenfalls asiatischen (lydischen) Pektis wird erzählt, daß sie in der höheren Oktave des Barbiton stand (Athen. XIV. 635), auch die auf tiefe Lage deutenden Nebenformen des Namens βαρύμιτον, βαρωμός (Athen. IV. 80) und βόρμος (Athen. XIV. 38) seien nicht übersehen, da dieselben phonetisch fast mit φόρμιγξ zusammenfallen. Mißverständnisse sind entschieden in den Notizen bei Athenäus IV. 183, nach denen das Barbiton drei und die Pektis gar nur zwei Saiten gehabt hätte. Die erstere Angabe, ein Zitat aus dem »Lyropoios« des Komödiendichters Anaxilas, zählt nacheinander auf:

. . . βαρβίτους τριχόρδους πηκτίδας
κιθάρας, λύρας, σκινδαψούς . . .

und ist wahrscheinlich so zu verstehen, daß τριχόρδους weder auf βαρβίτους noch auf πηκτίδας bezogen, sondern als Name eines besonderen Instruments genommen wird, nämlich der assyrischen πανδοῦρα (vgl. oben S. 76), da Pollux IV. 60 »τρίχορδον« als Namen eines Instruments aufzählt, das er durch πανδοῦρα erklärt. Die andere Angabe freilich, aus einer Posse des Sopatros (zur Zeit Alexanders) bezeichnet zweifellos die Pektis als δίχορδος:

πηκτὶς δὲ Μούσῃ γαυριῶσα βαρβάρῳ
δίχορδος εἰς σὴν χεῖρά πως κατεστάθη.

Du nahmest prunkend mit barbarischer Kunst
die doppeltönige Pektis wohl zur Hand.

Da Plato (Politica III. 399) deutlich die Pektis in Gesellschaft des τρίγωνον unter die πολύχορδα und πολυαρμόνια, d. h. die Instrumente reiht, auf denen man, da sie mit einer großen Zahl von Saiten bezogen sind, in vielen Tonarten spielen kann, so ist die Stelle entweder entstellt oder ohne Sachkenntnis abgefaßt, oder aber man hat vielmehr an einen Doppelbezug der Pektis zu denken, was ja wohl δίχορδος, im Sinne unseres »zweichörig« allenfalls bedeuten könnte (wie z. B. die Mandoline zweichörig bezogen ist). Die überhaupt nur mit zwei Saiten bezogene Pektis ist jedenfalls ein Unding. Man würde statt δίχορδος einfach lesen τρίγωνος, wenn nicht schon dem Athenäus die Lesart δίχορδος vorgelegen hätte, wie sein Text ausweist.

Für den Doppelbezug der Pektis spricht übrigens auch ein Zitat aus Menaichmos »περὶ Τεχνιτῶν« bei Athen. XIV. 635, daß die Pektis (die Erfindung der Sappho) und die Magadis dasselbe seien (πηκτὶς δὲ καὶ μάγαδις ταὐτόν). Pektis sowohl wie Magadis wurden nach Aristoxenos (bei Athen. a. a. O.) ohne Plektron gespielt. Pindar nennt (in dem Skolion auf Hieron, Athen. l. c.) die Magadis einen ψαλμὸς ἀντίφθογγος (ein oktaventönendes Saitenspiel), weil sie gleichzeitig die Melodie in der Tonlage der Männerstimmen und der Knabenstimmen gibt. Auch Phrynichos in den »Phönizierinnen« und Sophokles in den »Musen« sprechen sich (Athenäus das.) ähnlich aus; ersterer sagt:

»ψαλμοῖσιν ἀντίσπαστ᾽ ἀείδοντες μέλη«,

letzterer:

πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος, ἀντίσπαστά [τε]
Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία.

Nehmen wir dazu noch die Aussage des Anakreon (Athenäus das.), daß die Magadis 20 Saiten hat:

ψάλλω δ᾽ εἴκοσι . . . χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων

und diejenige des Tragikers Diogenes in der Semele (Athenäus XIV. 636):

ψαλμοῖς τριγώνων πηκτίδων ἀντιζύγοις
ὁλκοῖς κρεκούσας μάγαδιν

so liegt uns ein reiches Material vor, das wenn auch vielleicht nicht die Identität von Pektis und Magadis, so doch deren nahe Verwandtschaft belegt und zugleich deutlich auf einen doppelten Saitenbezug hinweist. Sowohl das ἀντίσπαστος als die ἀντίζυγοι ὁλκοι

deuten doch wohl wirklich auf ein Anreißen der Saiten in entgegengesetzter Richtung, d. h. auf einander gegenüberliegenden Seiten des Instruments. Es ist also klar, daß es sich nicht etwa um das Spiel der den höheren Oktaven entsprechenden Töne (Flageolett) handelt, sondern wirklich um die gleichzeitige Hervorbringung der beiden das Oktavintervall ergebenden Töne auf dem Instrument selbst. Das bestätigt ja auch die Erläuterung der Stelle aus dem pindarischen Skolion auf Hieron (ἀντίφθογγον, διὰ τὸ δύο γενῶν ἅμα καὶ διὰ πασῶν ἔχειν τὴν συνῳδίαν ἀνδρῶν τε καὶ παιδῶν) und noch bestimmter deutet auf Oktavbezug eine Stelle aus einem Werke περὶ μουσικῆς von dem sonst nicht mehr bekannten Phillis aus Delos, die Athenäus gerettet hat (XIV. 635 b—c): μαγάδιδας δὲ [ἐκαλοῦν] ἐν οἷς τὰ διὰ πασῶν καὶ πρὸς ἴσα τὰ μέρη τῶν ᾀδόντων ἡρμόσμενα »Magadis nannten sie die Instrumente, auf denen außer den Saiten, welche den Tönen der Singenden im Einklange entsprechen, auch solche in der Oktave aufgezogen waren«. Ein weiterer Zeuge ist der Dichter Alexandrides im »Ὁπλόμαχος« (Athenäus XIV. 634):

μαγάδι λαλήσω μικρὸν ἅμα σοι καὶ μέγα

was Athenäus erklärt durch: ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται. Μαγαδίζειν ist daher ein Terminus, der kurzweg für in Oktaven spielen oder auch sogar in Oktaven singen gebraucht wird (vgl. ψ Aristoteles, Probl. XIX. 68).

Euphorion in seiner Schrift »περὶ Ἰσθμίων« (Athen. XIV. 635) sagt, daß die Magadis ein altes Instrument sei, daß aber später ihre Bauart verändert worden und sie σαμβύκη genannt worden sei. Nehmen wir hierzu die τρίγωνοι πήκτιδες des Tragikers Diogenes, sowie die zahlreichen Zusammenstellungen von τρίγωνον, σαμβύκη, φοῖνιξ mit πηκτίς und μάγαδις im 4. und 14. Buche des Athenäus, so ergibt sich eine ganze Gruppe von harfenartig mit einer größeren Zahl Saiten bezogenen Instrumenten, die wohl alle die durch die verschiedene Länge der Saiten veranlaßte dreieckige Form hatten. Auf der Lyra und Kithara und ihren Synonymen (Phorminx, Barbiton, Chelys sowie wohl auch der Spadix) hatten dagegen alle Saiten gleiche Länge, und waren nur von verschiedener Stärke und verschiedener Spannung. Dreieckig (harfenförmig) waren also wahrscheinlich außer dem schlechthin Trigonon genannten Instrument auch Sambyke, Pektis, Magadis, Phönix, Psalterium, Simikion (35 Saiten), Epigoneion. Nach dem Bericht des Juba (bei Athen. IV. 183) vermehrte Alexandros von Kythere die Saitenzahl des Psalterium (συνεπλήρωσε χορδαῖς). Das allersaitenreichste Instrument, das dem Epigonos aus Ambrakia zugeschriebene

Epigoneion mit 40 Saiten hat zweifellos ebenfalls dreieckige Form gehabt. Dasselbe wird bei Athenäus mit dem Lyrophoinix zusammengestellt und soll die Gestalt eines aufrecht stehenden Psalterium angenommen haben. Daß das Psalterium dreieckig war, lehrt eine Stelle der aristotelischen Probleme (23): ἐν τοῖς τριγώνοις ψαλτηρίοις. Daselbst ist auch bestimmt ausgesagt, daß auf dem Psalterium bei gleicher Spannung die (auch als gleich dick vorausgesetzten) Saiten die Oktave angeben, wenn sich ihre Länge wie 1 : 2 verhält. Apollodorus (bei Athen. XIV. 636) belehrt uns weiter, daß das später Psalterion genannte Instrument die Magadis sei; also auch diese ist danach jedenfalls dreieckig gewesen. Das von Aristoteles Politica VI. 8 unter den vielsaitigen Instrumenten als ἑπτάγωνα aufgeführte Instrument dürfte wohl richtiger ἐπιγόνειον gelesen werden (der Fehler entstand wohl durch das danebenstehende τρίγωνα); denn von einem siebeneckigen Instrument weiß sonst niemand etwas. C. v. Jan berichtet (Gr. Saiteninstrumente S. 19) über eine unter den Saiten liegende Leiste bei einem dreieckigen Saiteninstrument (Inghirami 343), von der er annimmt, daß sie wohl zum Umstimmen gedient haben könne wie der Kapodaster der Guitarre. Sollte darin vielleicht ein alle Saiten bei $^1/_3$ der Länge teilender Steg zu suchen sein, der an die Stelle des eigentlich der ganzen Saite eigenen Tones dessen Quinte und deren Oktave setzte? Denn wenn wirklich die Magadis jeden Ton doppelt, nämlich in der rechten Tonhöhe und in seiner Oktave gab, so muß sie wohl irgend eine derartige Vorrichtung gehabt haben. Das ἀντίζυγος würde sich dann auf die zu beiden Seiten dieses Steges liegenden Teile derselben Saite beziehen.

Bezüglich der Tonhöhenlage sind wir nach Aristides Quintilianus II. 101 informiert, daß die Sambyke ein Instrument mit sehr kurzen Saiten war und daher einen mehr weibischen Klang hatte; die Kithara spielte nach Aristides nur wenig höher als die Lyra, weshalb ihr Klang auch nur um ein weniges unmännlicher war als der der Lyra. Zu den Instrumenten mittlerer Lage rechnet Aristides außer der Kithara auch das πολύφθογγον, was C. v. Jan als den (anderweit nicht vorkommenden) Namen eines besonderen Instruments auffaßte; es dürfte wohl anzunehmen sein, daß Aristides damit vielmehr kurz zusammenfassend die vielsaitigen Instrumente wie Psalterion, Magadis, Simikion, Epigoneion meint, denen neben hohen auch tiefe Töne zur Verfügung stehen und denen daher weder nur ein männlicher tiefer noch nur ein weibischer hoher Ton zugesprochen werden kann. Aristoteles zählt zu den alten Instrumenten (ὄργανα ἀρχαῖα): Pektis, Barbitos, Epigoneion (s. oben), Trigonon und Sambyke und alle die eine Grifftechnik erfordernden

Instrumente (denn so ist wohl das δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης zu verstehen), also die lautenartigen: Nabla, Pandura, Trichordon. Auch Euphorion in περὶ Ἰσθμίων (Athen. IV. 182) betont, daß die Spieler der Nabla, Pandura und Sambyke durchaus nicht neuere Instrumente spielen, und daß auch Magadis und Trigonon alt seien. Aristoxenos nennt aber (bei Athen. a. a. O.) Phönix, Pektis, Magadis, Sambyke, Trigonon, Klepsiambus, Skindapsus und Enneachord fremdländische Instrumente (ἔκφυλα ὄργανα). Daß die ἰαμβύκη und der κλεψίαμβος wirklich besondere Instrumente gewesen wären, ist schwer glaublich, obgleich uns Athenäus XIV. 336 aus Phillis περὶ Μουσικῆς belehrt, daß ἰαμβύκη das Instrument hieß, zu dem Iamben gesungen wurden, κλεψίαμβος das, zu dem sie gesprochen wurden (παρελογίζοντο). Wenn das Zitat des Athenäus (IV. 183) aus dem Periallos des Epicharmos bestimmt ist, die kurz vorher ebenfalls wieder genannten κλεψίαμβοι und die wohl nur vom Schreiber weggelassene ἰαμβύκη zu erklären (was wohl anzunehmen ist), so beweist dasselbe nur, daß es sich dabei nicht um besondere Instrumente handelt, sondern höchstens um Namen, die den sonst gebräuchlichen Instrumenten bei Begleitung von Iambendichtungen gegeben wurden: καὶ ὑπᾴδει σφιν σοφὸς κιθάρᾳ παριαμβίδας. Hier ist geradezu die Kithara genannt und der Gesang heißt παριαμβίς. Auch Pollux IV. 83 definiert: καὶ μὴν ἴαμβοί γε καὶ παριαμβίδες νόμοι κιθαριστήριοι οἷς καὶ προσῆλουν(!). Da indes, wie wir sehen, ἰαμβύκη und κλεψίαμβος ausländische Instrumente sein sollen, so wird man wohl besser an eins der fremden Instrumente wie Barbitos oder Magadis als gerade an die Kithara denken. Pollux IV. 59 nennt, vermutlich aus derselben Quelle schöpfend, ἰαμβύκη, κλεψίαμβος und παρίαμβος in einem Atem und schließt ihnen den σκινδαψός direkt an. Da Theopompos von Kolophon (Athen. IV. 183) den σκινδαψός als groß und lyraähnlich (λυρόεις) bezeichnet und näher angibt, daß er aus den Zweigen einer elastischen Weidenart gefertigt ist, und der Parodist Matron (Athen. a. a. O.) den Skindapsos als viersaitig bezeichnet, so können wir wenigstens vermuten, daß es sich um etwas dem Barbiton Verwandtes handelt. Auch die σπάδιξ nennt Nikomachus Kap. 4 unter den Verwandten der Kithara und Lyra, während sie Pollux (IV. 59) zwischen φοῖνιξ und λυροφοινίκιον stellte, doch allerdings gleich nach der Pektis und Phorminx. Von dem Phoinix wird einerseits behauptet (von Ephoros und Skamon bei Athen. XIV. 637), daß er von den Phöniziern erfunden sei, andererseits aber (von Semos von Delos im 1. Buche seiner Delias, Athen. a. a. O.), daß seine Arme (ἄγκωνες) aus dem Holz der delischen Palme (Phönix) gefertigt werden. Vielleicht ist λυροφοινίκιον ein lyraartiges Instrument, Phoinix

schlechthin aber eine Art Psalterion; dann dürfen wir sicher die Spadix auch zur Familie der Lyren rechnen. Die früher aus Aristot. Probl. XIX. 14 hergeleiteten Instrumente φοινίκιον und ἄτροπος sind durch C. Stumpfs Emendation der betreffenden Stelle (Die aristotelischen Probleme 1897 S. 8) endgiltig beseitigt (zu lesen: φοινικίῳ und ἁλουργῷ [dunkle und helle Purpurfarbe]). Als lybisches Saiteninstrument von viereckiger Form nennt Pollux (IV. 60) die ψιθύρα, fügt aber hinzu, daß diesen Namen auch eine Art Schnarre (ἄσκαρον) führe, ein Kästchen mit durchgezogenen Fäden das beim Herumschleudern ein knarrendes Geräusch macht. Gar nichts wissen wir von dem Saiteninstrument Elymos, dessen Name sonst nur für eine Flötenart vorkommt. Athenäus XIV. 63, der es nennt, fügt aber hinzu, daß sowohl dieses wie der Klepsiambos, das Trigonon und das Enneachordon (der Neunsaiter) nicht von Belang für die Praxis seien. Dieselbe Bewandtnis wird es auch mit dem πήληξ (Helmbusch) genannten dem Psalterion verwandten Instrument haben (Pollux IV. 61) und gar dem skythischen πεντάχορδον, das mit Streifen von Rindsleder als Saiten bespannt und mit einem Ziegenhorn als Plektron bearbeitet wurde. Der Vollständigkeit wegen erwähne ich noch als Kuriosum den τρίπους des Musikers Pythagoras von Zakynthos, nicht zu verwechseln mit dem nur wenig jüngeren großen Philosophen Pythagoras von Samos. Das Instrument glich einem umgekehrten Dreifuß nach Art des delphischen und repräsentierte nichts anderes als eine dreifache Kithara, da zwischen den drei Füßen Saitenbezüge angebracht waren, einer in der dorischen, einer in der phrygischen und einer in der lydischen Tonart. Das Instrument war auf einem Fußgestell um seine Achse drehbar, so daß nach Belieben bald die eine bald die andere Besaitung vor den Spieler gebracht werden konnte. Dies Instrument, das natürlich keine Verbreitung fand, wurde 2000 Jahre später von Giov. Batt. Doni in Florenz unter dem Namen Amphichord oder Lira Barberina aufs neue erfunden.

Nicht ein eigentliches Musikinstrument sondern ein Requisit des akustischen Kabinets zur Demonstration der Saitenlängenverhältnisse der Intervalle ist das von den Arabern erfundene Monochord mit ursprünglich nur einer, bald aber auch zwei und zur Zeit des Ptolemäus und Aristides Quintilian mit vier Saiten und beweglichen Stegen; in letzterer Gestalt nannte man es Helikon (ἑλικών, vgl. Aristides p. 117, Ptolemäus II. 11, Pachymeres [Vincent] S. 476, Porphyrius p. 333).

§ 9. Die Blasinstrumente der Griechen.

Wie die Kithara nebst ihren einfacheren Nebenformen unter den Saiteninstrumenten der Griechen die erste und durchaus dominierende Stellung einnahm, so behauptete unter den Blasinstrumenten des Altertums fortgesetzt der Aulos die erste Stelle. Das hohe Alter dieses Instruments und die bedeutsame Rolle, die dasselbe im Zeitalter der Nomenkomposition gespielt, habe ich genügend hervorgehoben. Es tritt nun die Aufgabe an uns heran, dem Aulos die ihm gebührende Stellung unter den verschiedenen sonst möglichen und üblich gewesenen Blasinstrumenten anzuweisen, d. h. die Konstruktion des Instruments und die Art der Tonerzeugung auf demselben zu erklären. Da stehen wir aber vor einem sehr strittigen, viel beredeten und bis heute wohl noch nicht endgültig gelösten Probleme. Der allgemeine Gebrauch ist, Aulos kurzweg mit Flöte zu übersetzen; ob aber der Aulos eine Flöte gewesen ist, steht gar sehr in Frage. Zweifellos ist, daß der Aulos in allen seinen Formen in die Kategorie der Instrumente gehört, welche wir heute zusammenfassend Holzblasinstrumente nennen, wobei es ja auch heute nicht von Belang ist, ob etwa eins oder das andere ganz oder teilweise aus Elfenbein, Silber oder Messing gefertigt wird, also zu der Gruppe, welche Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte vereinigt. Allenfalls könnte auch noch die heute ganz veraltete Gruppe der mit einem dem der Trompete und und Hörner ähnlichen Mundstücke geblasenen Zinken (Kornette) in Frage kommen, deren letzte Descendenten: das Klapphorn, die Klappentrompete, das Baßhorn, der Serpent und die Ophikleide noch nicht allzulange verschwunden sind und die sämtlich mit den Holzblasinstrumenten die Durchbrechung der Schallröhre durch dieselbe verkürzende Tonlöcher gemein hatten. Baßhorn und Serpent sind ja auch vielfach direkt unter die Holzbläser gerechnet worden. Es gibt unter den Abbildungen der antiken Blasinstrumente in der Tat einige, welche den Gedanken nahe legen können, daß wirklich auch die Familie der geraden und krummen Zinken für die Erklärung der Konstruktion des Aulos heranzuziehen ist, nämlich solche, die dem Instrument eine stark gekrümmte Form, eine stark sich erweiternde Schallröhre und einen zurückgebogenen Schallkörper geben. Weitaus die Mehrzahl der sehr zahlreich erhaltenen Abbildungen zeigen aber die schmale gestreckte Form, welche nur an die Holzbläser im engeren Sinne zu denken erlaubt. Scheiden wir also die Zinken überhaupt aus, so spitzt sich die Frage nun dahin zu, ob wir für die Erregung der Schwingungen der von der Röhre des Aulos eingeschlossenen Luftsäule an einen

dem der Flöte oder aber an einen dem der Oboe oder Klarinette ähnlichen Apparat zu denken haben, schärfer präzisiert, ob wir als Tonerreger einen bandförmigen, sich an einer scharfen Kante brechenden Luftstrom oder aber eine den Luftweg abwechselnd öffnende und schließende einfache oder doppelte elastische Zunge annehmen müssen. Die Art, wie der Aulos in den Mund genommen wurde, die schnabelförmige äußere Gestalt des Mundstücks, weist zunächst auf die Klarinette hin; aber eine fast genau damit übereinstimmende Form hatte auch die heute bis auf bedeutungslose, für die Kunstübung nicht mehr in Betracht kommende Reste verschwundene Schnabelflöte oder Flûte douce, die ehemals sehr verbreitet war. Allerdings bestehen aber doch sehr große Unterschiede zwischen dem Mundstück der Klarinette und demjenigen der Schnabelflöte, sofern bei der Klarinette ein bewegliches Rohrblatt auf der ausgehöhlten unteren Hälfte des Schnabels (der Rinne) aufliegt, während bei der Schnabelflöte der Schnabel ein festgefügtes Ganze ausmacht; ferner ist für die Schnabelflöte unentbehrlich der sogenannte Aufschnitt, der am Ende des Mundstücks eine scharfe Kante des Anfangs der eigentlichen Schallröhre freilegt, an welcher der durch den Schnabel geführte Luftstrom sich bricht. Leider ist noch kein Exemplar eines alten Aulos mit vollständig erhaltenen Mundstück aufgefunden worden. Einzelne den Aufschnitt ganz deutlich zeigende Abbildungen z. B. die von Fétis im 3. Bande seiner Histoire universelle S. 282 (wiedergegeben nach einem antiken römischen Marmorrelief), weichen aber doch wieder vielzusehr von der gewöhnlichen spitzen Form des Mundstücks ab, als daß man von denselben ohne weiteres allgemeine Schlüsse machen könnte. Schon Fétis ist daher auf den gewiß guten Ausweg verfallen, Aulos für einen Sammelnamen zu erklären, der etwa wie unser alter Name »Pfeife« die Holzblasinstrumende aller Art bezeichnen konnte; die Zahl der an Tonvermögen und Klangcharakter voneinander unterschiedenen Arten der Auloi war in der Tat bei den alten Griechen selbst eine ziemlich große. Wir stehen aber zum mindesten doch bezüglich des agonistischen Virtuoseninstruments, desjenigen also, mit dem im auletischen Agon der pythischen Spiele konkurriert wurde, abermals vor der Frage, ob dasselbe eine Flöte oder eine Klarinette bezw. Oboe war.

Das Hauptzeugnis dafür, daß der agonistische Aulos eine Klarinette war, bildet eine an sich kaum zu verstehende Stelle in Pindars den Sieg des Auleten Midas von Agrigent feiernder 12. pythischen Ode durch das Scholion eines alexandrinischen Grammatikers. Derselbe berichtet nämlich, daß dem Midas während

des Agon die Glottis zurückgeklappt sei (ἀνακλασθείσης) und sich fest an den Gaumen (οὐρανίσκος) gelegt habe, worauf Midas auf der Röhre allein nach Art der Syrinx weiter geblasen und seine Sache so gut gemacht habe, daß er den Preis errang. Daß der Aulos eine Glottis oder Glotta hatte, welches Wort man schlechtweg mit Zunge zu übersetzen pflegt, wissen wir auch aus Pollux' Onomasticon, wo wir sogar erfahren, daß es besondere γλωττοποιοί gab, die sich nur mit der Anfertigung der Mundstücke des Aulos beschäftigten. Aber wie es Midas angefangen haben mag, auf einer Klarinette, nachdem die Zunge außer Dienst getreten, nach Flötenart weiter zu spielen, das vermag weder Fétis noch Gevaert zu erklären. Beide bleiben aber dennoch dabei, daß das Instrument eine Art Klarinette mit einer (metallenen) Zunge gewesen sei. Gegen die klarinettenartige Konstruktion des Aulos spricht außer diesem merkwürdigen Bericht der Umstand, daß auch in der Hydraulis, der Wasserorgel des Ktesibios, die Pfeifen αὐλοί heißen, daß ferner die Pfeifen der Orgeln des frühen Mittelalters und weiter bis etwa ins 15. Jahrhundert durchaus nur Flötenpfeifen sind und daß bei ihnen das die Kernspalte bildende Metallplättchen »lingua«, also ganz der Glotta des Aulos entsprechend »Zunge« heißt. C. v. Jan hat als Schlußnummer seiner Zusammenstellung auf Musik bezüglicher Stellen aus Aristoteles (Script. S. 35) aus Περὶ τὰ ζῷα ἱστορία VI. 10. 4 einen Ausspruch aufgenommen, der die γλῶττα des Aulos mit den Schuppen gewisser Fischarten (Haifisch, Stachelrochen) vergleicht; das stimmt mindestens ebensogut zu einem quer eingesetzten die Kernspalte bildenden Metallplättchen wie zu den länger gestreckten Zungen der Zungenpfeifen. Die Glotta oder Glottis allein beweist daher jedenfalls nicht, daß der Aulos eine Zungenpfeife gewesen ist. Aus der Erzählung von des Midas Leistung, daß er auf dem Instrument nach Wegfall der Glottis wie auf einer Syrinx weiter spielte, schließt Gevaert, daß die Syrinx ein Blasinstrument ohne Zunge, und ebendarum der Aulos im engeren Sinne vielmehr eins mit Zunge, also eine Klarinette war; im Gegenteil müßte man schließen, daß nur auf einem Instrument mit Aufschnitt und scharfkantigem Labium das Weiterblasen des Stückes ohne den künstlichen Anblasemechanismus möglich sein konnte, daß daher der agonistische Aulos doch wirklich eine Flöte war. Gevaert zieht zum weiteren Beweise, daß der Aulos eine Klarinette war, die Erzählung Plutarchs (De musica 14) heran, daß der Aulet Telephanes von Megara (zur Zeit Alexanders d. Gr.) ein so enragierter Gegner der Syrinx war, daß er nicht duldete, daß der Aulopoios solche auf seinen Auloi anbrachte, und daß er hauptsächlich darum Abstand davon nahm, im pythischen Agon zu konkurrieren.

Welche Bewandtnis es mit einer solchen auf dem Aulos angebrachten Syrinx hatte, war lange ein Rätsel. Fétis verfährt sich bei Besprechung der Stelle gründlich, indem er σύριγγες gar mit »anches« (Zungen) übersetzt. Erst durch die eingehende Studie von A. Howard »The Aulos or Tibia« (Harvard Studies IV, 1893) ist das Rätsel endlich gelöst worden und damit überhaupt die ganze Aulosfrage in ein neues Stadium getreten. Howard weist überzeugend nach, daß die auf dem Aulos anzubringende σύριγξ keineswegs, wie noch Gevaert meint, ein Flötenmundstück ist, das statt des Klarinettenmundstücks auf das Instrument aufgesetzt werden kann, geschweige gar das Gegenteil (wie Fétis meint), sondern vielmehr ein nahe dem Mundstück angebrachtes, das Überblasen in Obertöne des Rohres erleichterndes kleines Loch. Daß er damit recht hat, macht schon die Analogie der σύριγμα(!) genannten durch Flageolett erzeugten Oktavtöne der Kithara höchst wahrscheinlich. Jeder Zweifel schwindet aber angesichts einer Definition des aus den alten Grammatikern zusammengetragenen Etymologicum magnum (Ausg. 1848): »σύριγξ σημείνει τὴν ὀπὴν τῶν μουσικῶν αὐλῶν« d. h. »Syrinx bezeichnet eines der Löcher der Auloi«. War der Aulos wirklich eine Klarinettenart, so entsprach also die Syrinx dem Überblaseloch, durch welches um 1700 Christoph Denner die alte französische Schalmei zur heutigen Klarinette umschuf. Howard hat aber auch weiter nachgewiesen, daß der Aulos, wenn er wirklich ein Rohrblattinstrument war, darum doch nicht notwendig eine Klarinettenart gewesen sein muß. Der Behauptung Gevaerts, daß es unmöglich gewesen sei, auf dem Aulos Obertöne hervorzubringen, tritt er auf Grund von praktischen Versuchen mit genauen Nachbildungen der alten Instrumente entgegen und widerlegt auch mit Hinweis auf die Erfahrungen von Ad. Sax sowie auf Fr. Zamminers Untersuchungen (Die Musik und die musikalischen Instrumente 1855) die Ansicht, daß ein zylindrisches Rohr durchaus ein einfaches und ein konisches Rohr durchaus ein doppeltes Rohrblatt zum Ansprechen erfordere. Da die Mensur der aus Schilfrohr gefertigten Schallröhre des Aulos so gut wie völlig zylindrisch ist, gleicht das Instrument allerdings zunächst mehr der Klarinette; wird es aber mittels eines Doppelrohrblattes angeblasen, so tritt es damit vielmehr in eine Kategorie mit der Oboe und dem Fagott bezw. ihren Vorfahren, den Schalmeien und Bomharten. Aber da eine mittels (einfachen oder doppelten) Rohrblattes angeblasene zylindrische Röhre wie eine gedackte Orgelpfeife nur in die ungeradzahligen Obertöne überblasen kann, so ist für ein Instrument dieser Art eine größere Anzahl Tonlöcher erforderlich, um eine geschlossene Skala vom Grundtone bis zu dem ersten überblasenen Tone

herzustellen. Nach Proklus (Kommentar zu Platos Alcibiades c. 68) ergab jedes Griffloch des Aulos drei Töne; es scheint also, daß die Alten das Überblasen in die Duodezime und in die Septdezime kannten und ausübten, aber wohl nur mit Anwendung des Überblaselochs (Syrinx). Howard gibt phototypische Abbildungen und genaue Beschreibungen von vier pompejanischen Auloi im Museum zu Neapel und zwei wohl noch älteren griechischen Auloi im British Museum. Erstere sind aus Elfenbein gefertigt mit drehbaren silbernen Ringen mit Löchern, welche sich mit den (10—15!) Löchern des Instruments decken. Die beiden Londoner Exemplare haben aus Holz mit Metallhülle bestanden; doch ist das Holz fast ganz zerstört. Leider ist von keinem der Instrumente das eigentliche Mundstück erhalten, auch nicht von zwei weiteren (Sammlung Elgin im British Museum), die Howard nur beschreibt (die vier Londoner Instrumente haben nur 6—7 Löcher). Angesichts der Ergebnisse der sehr gewissenhaften Arbeit Howards muß der Gedanke, daß der Aulos eine Flöte gewesen sei, unbedingt fallen gelassen werden, wenn auch damit keineswegs ausgeschlossen ist, daß die wirkliche Flöte den Alten auch bekannt war. Der agonistische Aulos war ein Rohrblattinstrument und zwar eins mit zylindrischem Rohr und doppelter Zunge. Alle vordem rätselhaften Bemerkungen der alten Autoren erscheinen nach Aufdeckung des Wesens der Syrinx (des Überblaselochs) leicht verständlich, und man wird sich deshalb fürderhin nicht mehr durch die Glosse zu Pindars 12. pythischen Ode irreleiten lassen dürfen. Die Zweifel, was unter dem λεπτὸς χαλκός Pindars zu verstehen sein kann, müssen zurücktreten gegenüber dem Zuwachs an Einsicht in das Wesen des alten Instruments, welche Howards Untersuchungen bedeuten. Zunächst verstehen wir nun, wie durch die Anwendung der Syrinx der Ton des Aulos erhöht wird. Plutarch fragt in seiner Schrift über die Epikureïsche Philosophie (p. 1096): »Warum werden alle Töne höher, sobald man die Syrinx öffnet (ἀνασπωμένης τῆς σύριγγος) und tiefer, sobald man sie schließt (κλινομένῃ)? Aristoxenos sagt (Harm. p. 21), daß mit Syrinx (κατασπασθείσης τῆς σύριγγος) der höchste überblasene Ton weiter von dem tiefsten nicht überblasenen Tone abstehe als drei Oktaven. Aristoteles (Heraklides Pontikus) De audibilibus p. 804 sagt, daß höhere und leichtere Töne hervorgebracht werden entweder durch schärferen Lippendruck auf die Zungen (ἄν πιέσῃ τὰ ζεύγη μᾶλλον) oder durch Öffnen der Syrinx (κατασπασθείσης τῆς σύριγγος); in letzterem Falle werde aber der Ton voller. Das ζεύγη würde vielleicht die Deutung auf die Lippen zulassen, deren stärkere Pressung ja auch das Überblasen auf Flöten und besonders auf Instrumenten mit

Kesselmundstück bewirkt; aber einmal ist diese Bedeutung des an sich nur ein »Paar« bedeutenden Wortes nirgends belegt und dann haben wir von Theophrast (Hist. plant. IV. 11) eine umständliche Beschreibung der Herstellung der Aulosmundstücke aus Schilfrohr, in der diese ausdrücklich τὰ ζεύγη genannt werden. Da Theophrast noch obendrein das Ansprechen der Zungen (γλῶτται) davon abhängig macht, daß dieselben sich fast schließend aufeinanderlegen (συμμύειν), auch ein längeres »Einblasen« oder »Einspielen« derselben vor dem Gebrauch zum Vortrag wenigstens für ältere unvollkommene Arten der Zungen als notwendig hinstellt und für die Zungen der Virtuoseninstrumente Stimmkrücken (κατασπάσματα) zur Regulierung der Länge der Zungen für unentbehrlich erklärt, so muß wohl jeder Einwand gegen die Definition des Aulos als Instrument mit Doppelrohrblatt verstummen. Ich verzichte auf die Wiedergabe des langen Berichts des Theophrast über die zweckmäßigste Zeit des Rohrschneidens und die Art der Auswahl der Rohrstücke für die Mundstücke, zumal dabei offenbar einiges dilettantisch Legendenhafte mit unterläuft (z. B. daß die Zungen der beiden als ein Paar zusammen zu brauchenden Auloi [s. weiter unten] aus demselben Rohrstück zwischen zwei Knoten geschnitten sein müssen).

Durch Howards Aufweisung der drehbaren Ringe, welche die einzelnen Tonlöcher zu öffnen oder zu schließen gestatten, ist auch das Rätsel der Behandlung der kleinen Aufsätze auf einzelne Tonlöcher (κοιλίαι Aristoxenos Harm. 41, κέρατα Arcadius »de accentibus« 188) gelöst, durch welche (ähnlich wie beim Gebrauch der Ventile unserer modernen Blasinstrumente) die einzelnen Intonationen vertieft werden konnten (wohl für die Einstimmung in die verschiedenen Tongeschlechter und Chroai).

Die vier pompejanischen Instrumente im Museum zu Neapel haben ungefähr gleiche Längen (ca. $1/2$ m), die vier Londoner sind wesentlich kleiner ($1/4$—$1/3$ m), auch offenbar tonärmer, so daß sie sicher minder wichtigen Abarten angehören. Der Aulos wurde nämlich in mehreren verschiedenen Größen gebaut, wie bereits die ältesten Autoren belegen. Athenäus (XIV. 634) hat uns aus zweiter Hand (über Didymus) eine Stelle aus des Aristoxenos Schrift über den Bau der Auloi (περὶ αὐλῶν τρήσεος) vermittelt, welche fünf der Größe nach verschiedene Aulosarten unterscheidet, nämlich (von den kleinsten zu den größten fortschreitend):

Αὐλοὶ παρθένιοι, παιδικοί, κιθαριστήριοι, τέλειοι, ὑπερτέλειοι.

Harm. p. 20 sagt Aristoxenos aus, daß der höchste Ton der Jungfern-Schalmeien (παρθένιοι αὐλοί) vom tiefsten der großen

Baß-Schalmeien (ὑπερτέλειοι) mehr als drei Oktaven abstehe. Die verschiedenen Aulosarten wurden durch Vergleich mit den Gattungen der Menschenstimmen der Tonlage nach bestimmt und zwar sind nach Aristoteles Περὶ τὰ ζῷα ἱστορία VII p. 581 B die der Mädchenstimme (Sopran) entsprechenden παρθένιοι die höchsten (kleinsten), nämlich noch höher als die der Knabenstimme (dem Alt?) verglichenen παιδικοί. Die τέλειοι (Tenor) und ὑπερτέλειοι (Baß) entsprechen nach Athenäus IV. 79 den Männerstimmen (ἀνδρεῖοι). Nach Pollux spielten die Parthenioi zum Gesange der Mädchen, die Paidikoi zum Gesange der Knaben, die Hyperteleioi zum Gesange der Männer. Die Teleioi wurden auch Pythische (Πυθικοί) genannt; dieselben wurden zu den Päanen geblasen und sie waren es auch, denen bei den Pythien das ἄχορον αὔλημα, das Spiel ohne Chorreigen zufiel. Hier haben wir eine ziemlich bestimmte Angabe über die Tonlage des agonistischen Aulos. Denn da die τέλειοι der höheren Männerstimme (dem Tenor) entsprechen sollen (dem Baß entsprechen die ὑπερτέλειοι), und die κιθαριστήριοι zweifellos diejenigen sind, welche mit der Kithara im Einklange blasen, so wird wohl zwischen τέλειοι und κιθαριστήριοι nicht eigentlich ein Unterschied der Tonlage sondern höchstens ein solcher der technischen Behandlung existieren, nämlich besonders bezüglich des Überblasens mittels der Syrinx. Daß die παιδικοί nicht agonfähig waren (οὐκ ἐναγώνιοι) sagt Athenäus ausdrücklich (IV. 182); sie wurden aber außer zur Begleitung des Gesangs der Knaben auch gern bei Gastmählern gebraucht und zwar zu zweien verbunden. Wie aus Pollux IV. 80 zu ersehen, standen die beiden Röhren dieser kleinen Doppelauloi der Trinkgelage (παροίνιοι) im Einklang (ἴσοι δ' ἄμφω). Bei Hochzeitsfeiern kam dagegen die Verbindung eines großen und eines eine Oktave höheren kleinen Aulos zur Anwendung (γαμήλιον αὔλημα), wobei gleichsam der tiefere den Mann und der höhere die Frau vorstellte. Die Auloi scheinen aber überhaupt überwiegend paarweise benutzt worden zu sein, doch nur selten und erst spät mit gemeinsamen Mundstück, entsprechend dem »Laufgraben« der Mixturen unserer Orgeln, so daß notwendig beide immer gleichzeitig erklingen mußten. Für im Einklange stehende Paare war das ja vielleicht zweckmäßig, weil ein etwaiges verzögertes Ansprechen des einen der beiden Rohre durch das Ansprechen des anderen unschädlich gemacht wurde. Freilich mußte aber dann auch doppelt gegriffen werden(!).

Welche Bewandtnis es mit den Paaren ungleicher Auloi gehabt haben mag, deren eines Rohr weniger Löcher hatte als das andere (wie aus den Abbildungen zu schließen), ist zweifelhaft. Denn daß der eine Aulos einen Ton fortsummend ausgehalten haben sollte,

während der andere Melodie machte, ist eine Deutung, für die jeder Anhalt fehlt. Jedenfalls sind solche Dudelsackwirkungen erst für eine spätrömische Zeit annehmbar. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht wohl dafür, daß es mit den beiden Auloi eine ähnliche Bewandtnis hatte wie mit dem Kitharaspiel mit und ohne Plektron. Die oft als Beweis für die Mehrstimmigkeit angezogene Stelle des Varro (De re rustica I. 2. 25) sagt doch wohl nur, daß der rechte und linke Aulos verschieden aber doch insofern zusammengehörig waren, als bei einem und demselben Gesangsvortrag der eine Aulos (der rechte, längere) im Einklange mit den Gesängen ging, der andere (der linke, kürzere) die Zwischenspiele ausführte (»dextera tibia alia quam sinistra, ita tamen ut quodammodo sit conjuncta, quod est altera ejusdem carminis modorum incentiva altera succentiva«). Die bisherige Deutung von incentivus auf höhere Tonlage und succentivus auf tiefere ist ja doch eine ganz willkürliche. Ich sehe in dem succinere nichts anderes als den lateinischen Ausdruck für das griechische ὑποψάλλειν, die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν. Für den frühmittelalterlichen kirchlichen Gesang sind ὑποψάλλειν und succinere ganz gewöhnliche Termini für den Responsorialgesang, bei dem von einer gleichzeitigen Zweistimmigkeit nicht die Rede ist (vgl. Peter Wagner »Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen« 1901 S. 18). Auf etwas ganz anderes bezieht sich dagegen die Angabe des Grammatikers Diomedes (p. 451. 27 k): Während des Gesangs des Chors spielte der Aulet auf einer Chor-Tibia mit (choraulicis concinebat), bei Sologesängen (cantica) führte er die Zwischenspiele (responsabat) auf einem agonistischen Aulos (pythaulicis) aus — hier ist wohl für die Begleitung des Chorgesangs die Anwendung eines gewöhnlichen Aulospaars, für die Begleitung des Soloparts aber die eines Konzertinstruments gemeint. Daß der rechte Aulos der tiefer stehende war (wo nicht der Künstler mit zwei gleichgestimmten [paribus, duabis dextris, Serranis] hantierte), beweist Howard a. a. O. S. 92 aus Donatus, Servius und Diomedes. Ein Aulospaar, dessen linkes Instrument (das kürzere) einen den Ton wesentlich verstärkenden Schallbecher (κέρας) hatte, hieß speziell »phrygisch«.

Der Umfang der griechischen Notenschrift reicht nach den Alypischen Tabellen von bis, also etwas über drei Oktaven; das stimmt so auffällig zu den Angaben des Aristoxenos über den Gesamtumfang der Auloi, daß wir es als einen Beweis dafür ansehen dürfen, daß die Notenschrift zur Zeit des Aristoxenos bereits ganz so entwickelt war, wie sie uns die späteren

Schriftsteller überliefern. Von diesem Umfange nimmt die Kithara, wenn wir von den Flageoletttönen (σύριγμα) absehen, nur den etwa anderthalb Oktaven umfassenden mittleren Teil ein von



In dieser Lage werden wir also uns den Αὐλὸς κιθαριστήριος zu denken haben, doch mit der Fähigkeit, durch Überblasen erheblich höhere Töne hervorzubringen. Wenn Aristoxenos Harmonik I p. 37 als tiefste Skala (tiefsten Tonos) die hypodorische Tonart nennt, aber bemerkt, daß manche unter dieser noch die hypophrygische annehmen, so vermengt er dabei mit einer gewissen Absichtlichkeit Transpositionsskalen und Oktavengattungen; denn die hypophrygische Transpositionsskala (*fis*moll) liegt über der hypodorischen (*e*moll), dagegen liegt allerdings die hypophrygische Oktave (*G—g*) unterhalb der hypodorischen, ist aber selbst noch nicht die tiefste. Der ganze leider noch durch ein paar Verderbungen entstellte Passus weist nämlich auf die Verwirrung in der Benennung der Tonarten vor Aristoxenos hin, um desto wirksamer die durch Aristoxenos selbst geschaffene endgültige Nomenklatur der Skalen zu motivieren. Wir erfahren aber aus der Stelle auch, daß manche im Hinblick auf die Bohrung der Auloi als Abstand der verschiedenen Skalen voneinander Intervalle von $^3/_4$ Ganzton neben solchen von $^1/_1$ und $^1/_2$ Ganzton annahmen, ein Beweis, daß es um absolute Tonhöhenbestimmung zur Zeit des Aristoxenos noch übel stand. Aristoxenos ereifert sich mit Recht über eine solche unmelodische (ἐκμελής) und in jeder Beziehung unbrauchbare (πάντα τρόπον ἄχρηστος) Intervallbestimmung. Eine frappierende, zunächst bestechende aber schließlich doch nicht aufrecht zu erhaltende Deutung dieser Stelle gibt A. J. Hipkins in dem Aufsatz »Dorian and Phrygian« in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft IV. 3 (1903), indem er nicht — wie aber Aristoxenos zweifellos meint und deutlich ausspricht — Normierungen der relativen Höhenlagen der Transpositionsskalen, sondern vielmehr nur Bestimmungen der Töne herausliest, welche die einzelnen Löcher auf einem und demselben Instrument ergaben. Von einer solchen Nomenklatur für die Stufen der Skala ist aber sonst bei den Alten keine Spur zu finden. Zweifellos haben Auloi in dorischer, phrygischer und lydischer Stimmung und dazu auch solche in den zugehörigen Hypo-Tonarten lange Zeit selbständig nebeneinander bestanden, ohne daß ihre direkte Verbindung zur zusammenhängenden Verwendung in demselben Tonstück in Frage kam. Pausanias (IX. 12) und Athenäus (XIV. 31) berichten übereinstimmend,

daß erst der Aulosvirtuose Pronomos, der Lehrer des Alcibiades (2. Hälfte des 5. Jahrhunderts) angefangen habe, auf einem und demselben Aulos in allen Tonarten zu spielen, daß man vorher für jede Tonart besondere Instrumente hatte und daß die Virtuosen bei den Agonen solche parat hatten, also etwa so wie heute noch die Klarinettisten einen Kasten führen, in dem die *A*-, *B*-, *Es*-, *C*- und *D*-Klarinette nebeneinander liegen. Diese alten Auloi waren somit augenscheinlich auch zur Zeit des Aristoxenos (1. Hälfte des 4. Jahrhunderts) noch nicht allgemein mit einer chromatischen Skala versehen, sondern hatten nur eine einzige diatonische Skala zur Verfügung. Daß die verschiedenen Skalen aber nicht als innerhalb der Grundskala oder einer und derselben Transpositionsskala liegend zu denken sind, liegt auf der Hand. Ein solcher Gedanke verbietet sich schon im Hinblick auf die Kithara. Es hätte auch wenig Sinn gehabt, lange Zeit besondere Instrumente nebeneinander zu bauen, die sich nur unbedeutend im Umfange nach der Tiefe unterschieden, also etwa so:

dorische	Flöte	in	der	Tiefe	mit	***e***	beginnend,	durch die Töne
phrygische	»	»	»	»	»	***d***	»	der *a*moll-Ton-
lydische	»	»	»	»	»	***c***	»	leiter.

Vielmehr weist schon das verbürgte Zusammenspiel des Aulos mit der Kithara zwingend darauf hin, daß es sich auch bei der phrygischen und lydischen Stimmung des Aulos um Transpositionen handelte, also:

dorisch ***e f g a h c′ d′ e′***
phrygisch ***e fis g a h cis′ d′ e′***
lydisch ***e fis gis a h cis′ dis′ e′***

Zwar nennt Pollux IV. 78 als ἁρμονίαι αὐλητικαί die δωριστί, φρυγιστί, λύδιος, ἰωνική und σύντονος λυδιστί, was der Lage zwischen *e*—*e′*, *d*—*d′*, *c*—*c′*, *G*—*g* ohne Vorzeichen und zwischen *f*—*f′* mit ♭ entspricht doch natürlich ohne Anspruch auf wirkliche Übereinstimmung der absoluten Tonhöhe. Diese mag in voraristoxenischer Zeit sehr geschwankt haben, wie aus Aristoxenos' Bemerkungen noch hervorgeht. Für den späteren durch die Virtuosen herbeigeführten Usus des Baues der vervollkommneten Auloi haben wir aber das Zeugnis des Bellermannschen Anonymus (§ 28), der als Tonarten der Aulesis die vier S. 85 für das virtuose Kitharaspiel entwickelten mit 4—7 ♯: Lydisch, Hypolydisch, Hyperiastisch und Iastisch angibt und dazu noch weiter Hyperäolisch, also *Eis*moll = *F*moll (8 ♯ — 4 ♭!), also eine über die künstlichste Kitharatonart noch weiter gesteigerte, aber auf der andern Seite auch die einfacheren: Hypophrygisch (3 ♯) und Phrygisch (2 ♯), also

*Fis*moll und *H*moll. Aber Dorisch und Hypodorisch suchen wir auch unter den späteren auletischen Tonarten vergeblich. Allerdings ist es aber fraglich, ob die αὐλοί κιθαριστήριοι mit den τέλειοι derart identisch waren, daß sie auch die gleichen Stimmungen hatten. Zu den Aulosarten mittlerer Stimmung zählt Aristides p. 101 den Αὐλὸς Πυθικός, der mehr zur Tiefe, und den Αὐλὸς χορικός der mehr zur Höhe neige. Pollux IV. 81 sagt von den Αὐλοὶ χορικοί, daß sie zur Begleitung der Dithyramben dienten (διθυράμβοις προςηύλουν) und nennt auch noch σπονδειακοί, welche sich den Hymnen anpaßten (ἥρμοττον πρὸς ὕμνους). Die bei Athen. IV. 176 neben den κιθαριστήριοι genannten δακτυλικοί sind wohl mit dem σπονδειακοί identisch. Daß aber auch der Chorgesang sich so der ursprünglichen einfachen Tonarten, der dorischen, mixolydischen und hypodorischen Stimmung entwöhnt hätte, ist nirgends berichtet. Der μάγαδις αὐλός oder παλαιομάγαδις, vermutlich nichts anderes als ein paar gleichgroße Auloi, von denen der eine mit, der andere ohne Syrinx spielte, so daß sie immer im Abstande der Oktave(?) blieben (ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται Athen. IV. 182), wurde mit dem Saiteninstrumente Magadis zusammen gebraucht. Athen. IV. 634 belegt die Verbindung der beiden Instrumente mit dem Terminus »ὁ συνδεσμός« (ἐν ᾗ μάγαδις αὐλός ὁ προςαυλούμενος τῇ μαγάδιδι). Vom Zusammenspiel des Aulos mit der Lyra spricht Athenäus XIV. 617—618; der Terminus ist da συναυλία. Wir dürfen als selbstverständlich annehmen, daß es sich für die zum Zusammenspiel mit der Lyra und überhaupt die zur Begleitung der Chortänze bestimmten Auloi um die einfacheren Tonarten handelt, welche der Bellermannsche Anonymus für die orchestische Musik (S. 87) verzeichnet hat: Mixolydisch (*d*moll), Dorisch (*A*moll), Hypodorisch (*E*moll), Phrygisch (*H*moll), Hypophrygisch (*Fis*moll), Lydisch (*Cis*moll) und Hypolydisch (*Gis*moll), von denen die letzten schon seltener zur Anwendung gekommen sein werden.

Nach diesen allgemein orientierenden Aufschlüssen werden wir uns ungefähr ein Bild machen können von dem effektiven Tonvermögen des einzelnen Instruments, wenn auch auf unfehlbare Ergebnisse nicht gerechnet werden kann. Daß die Mitteloktave *e—e'* dabei in erster Linie in Frage zu ziehen ist, unterliegt keinem Zweifel: für die agonistische Kithara- und Aulosmusik verschob sich dieselbe, wie wir sahen, um 2 Ganztöne nach oben (*gis—gis'* mit 4 ♯). Die griechische Notenschrift erstreckt sich gerade noch eine Oktave weiter nach oben und nach unten, so daß man versucht ist, drei Oktavlagen der Mitteloktave zu statuieren *E—e*, *e—e'* (*gis—gis'*) und *e'—e''* (*gis'—gis''*). Von einem Vortrage der Melodien

in dreierlei Oktavlagen finden sich aber bei den Alten keinerlei Anzeichen. Denn die oft zitierte Stelle bei Seneca (Epist. 84): »Accedunt viris feminae, interponuntur tibiae«, aus der man gar hat herauslesen wollen, die Griechen hätten bereits jenen grotesken Parallelgesang in Quinten und Oktaven oder Quarten und Oktaven ausgeübt, den aufgestellt zu haben, das zweifelhafte Verdienst des Hucbald im 9.—10. Jahrhundert n. Chr. ist — diese Stelle, meine ich, bedeutet wohl schwerlich, daß Männer und Frauen im Abstande der Doppeloktave gesungen hätten und die Auloi die dazwischen liegende Oktave geblasen. Der natürliche Unterschied der Männerstimme und Frauenstimme beträgt ja doch zweifellos nur eine Oktave, und das »interponuntur tibiae« ist wohl vielmehr rein örtlich so aufzufassen, daß Aulosspieler im Chore verteilt aufgestellt wurden, welche sowohl in der Tonlage der Frauenstimmen als der Männerstimmen mitspielten. Auch die Notiz des Pollux (IV. 107), daß Tyrtäos eine Dreiteilung des Chors nach dem Alter in Knaben, Männer und Greise aufgebracht habe (τριχορίαν ἔστησε), ist schwerlich als auf ein Singen in dreierlei Oktavlagen bezüglich zu verstehen. Es ist auch noch niemals behauptet worden, daß Greise tiefer sängen als Männer. Von einer Dreiteilung dieser Art ist also sicher abzusehen. Einen besseren Anhalt für die Unterscheidung von dreierlei Tonlagen (freilich aber nicht in Abständen von je einer Oktave) gewährt uns eine Auslassung des Aristides Quintilianus, die auch bei Manuel Bryennius excerpiert ist und zwar in vollständigerer Gestalt als sie uns bei Aristides erhalten ist. Aristides sagt nämlich (I. p. 24): »Nicht alle Tonoi (Transpositionsskalen) können durch ihren ganzen Umfang (von zwei Oktaven) gesungen werden. Das ist vielmehr nur bei dem Dorischen der Fall, da unsere Stimme nur durch zwölf ganze Töne reicht (ὁ μὲν οὖν δώριος σύμπας μελῳδεῖται διὰ τὸ μέχρι τῶν ιβ τόνων τὴν φωνὴν ἡμῖν ὑποτηρεῖσθαι).« Von den anderen Tonarten sagt er, daß sie bis zu der Grenze gesungen werden, an welche das 2 Oktaven-System des dorischen Tonos reicht, also nicht weiter hinab als bis zum dorischen Proslambanomenos A und nicht höher hinauf als bis zur dorischen Nete hyperboläon a'. Von selbst versteht sich dabei aber natürlich für Aristides, daß für Knaben- oder Mädchenstimmen diese ganze Skala eine Oktave höher liegt. Aber innerhalb des Gesamtumfangs jeder der beiden Hauptgattungen der Stimmen unterscheidet nun Aristides weiter (p. 28—29) dreierlei Lagencharakter (δύναμις κατισκευαστική μέλους), nämlich den tiefen, mittleren und hohen (ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής). Die zweite der drei unter dem Namen des Bellermanschen Anonymus zusammen bekannten Abhandlungen modifiziert diese Unterscheidung

des Aristides, indem sie noch ein viertes εἶδος, das ὑπερβολοειδές aufstellt, so daß sie 4 Τόποι φωνῆς annimmt. Die Grenzen der 4 Topoi sind nach dem Anonymus:

τόπος ὑπατοειδής: von Hypate meson Ὑποδωρίου (*H*) bis zur dorischen Hypate meson (*e*),

τόπος μεσοειδής: von Hypate meson Φρύγιου (*fis*) bis zur lydischen Mese (*cis'*);

τόπος νητοειδής: von der lydischen Mese (*cis'*) bis zur (lydischen?) Nete synemmenon (*fis'*).

Alles noch Höhere ist τόπος ὑπερβολοειδής. Die Gebiete sind also übersichtlich

H—e	*fis—cis'*	*cis'—fis'*	*gis'* . . . .
Hypatoeides	Mesoeides	Netoeides	Hyperboloeides.
(tiefer Baß)	(Bariton)	(Tenor)	

Diese offenbar durch die virtuose Kitharisten- und Auleten-Praxis stark mitbestimmte Beschreibung (nämlich in den ♯ Tönen) läßt deutlich die ursprüngliche Dreiteilung durchscheinen, nämlich nach um die Hypate, um die Mese und um die Nete der dorischen Grundstimmung sich bewegenden Melodieumfängen. Aristides p. 30 braucht den Ausdruck σύστημα in demselben Sinne wie der Anonymus den Ausdruck τόπος φωνῆς und sagt, daß eine Melodie je nach dem σύστημα als ὑπατοειδής, μεσοειδής und νητοειδής bezeichnet wird. § 96 bezeichnet er den dorischen Proslambanomenos (*A*) als Tiefengrenze des ᾠδικὸς τόπος (des normalen Umfangs der Singstimme) und hebt hervor, daß er in der Mitte der allertiefsten Oktave liege. Daß diese allertiefste Oktave wirklich auf den Instrumenten praktische Existenz hatte, sagt er gleich darauf ausdrücklich mit den Worten: »πάλιν δὲ ἐπὶ τῶν ὀργάνων (αἱ γὰρ τούτων χορδαὶ πολυχούστεραι) οἱ μὲν ἀπὸ τοῦ προσλαμβανομένου δωρίου κατὰ τὸ βάρος κοιλότατοι καὶ ἀρρενωμένοι, οἱ δ' ἐπὶ τὴν ὀξύτητα μεχρὶ τῆς διατόνου μέσοι, οἱ δὲ μετὰ τούτους κατὰ παραύξησιν ὀξύτεροι τε καὶ θηλύτεροι«, d. h. »Auf den Instrumenten aber, deren Tonvermögen ausgiebiger ist, sind die Töne vom dorischen Proslambanomenos (*A*) abwärts die dunkelsten und massigsten, die höheren bis zur Diatonos (wohl Paramese s. oben S. 83) bilden die eigentliche Mittellage, die noch höheren werden immer spitzer und weiblicher.« Das in seinem ganzen Umfange den Singstimmen zugängliche zweioktavige Gebiet der dorischen Stimmung scheidet man also kurz gesagt am besten in die drei Oktavumfänge:

A—e—a	e a e′	a e′ a
Hypatoeides	Mesoeides	Netoeides
(Baß)	(Bariton)	(Tenor)

Diesen drei Lagen der Männerstimmen entsprechen aber ebensolche der Knaben- und Mädchenstimmen, die eine Oktave höher anzusetzen sind:

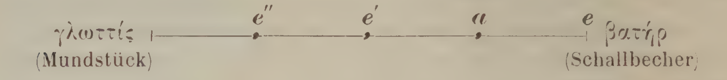
a e′ a′	e′ a′ e″	a′ e″ a″
Hypatoeides	Mesoeides	Netoeides
(Alt)	(Mezzosopran)	(Sopran)

Da aber von den sechs Regionen zwei identisch sind (die spezifische Tenorlage und die Altlage), so haben wir im ganzen fünf je eine halbe Oktave voneinander abstehende, die wir uns bezüglich der Tiefe ziemlich streng abgegrenzt denken dürfen, während für die Höhe eine gewisse Dehnbarkeit der Grenze anzunehmen ist. Während wir für die höchste Region vielleicht zweifeln dürfen, ob dieselbe wirklich bis *a″* geschweige noch höher von den Singstimmen benutzt wurde — weil nämlich die alypischen Notentabellen nur bis *fis′* bezw. in der ὁρμασία der Kitharisten bis *gis″* reichen (was freilich dadurch seine Beweiskraft verliert, daß man für die hohen Stimmen wahrscheinlich mit denselben Zeichen notierte wie für die tiefen), so haben wir für die Existenz einer Region unter den ὑπατοειδεῖς durch das angeführte Zeugnis des Aristides den Beweis. Aristides selbst begrenzt dieselbe als die Oktave, in welche mittenhinein der dorische Proslambanomenos fällt, also *E a e*, die wir als Region der βόμβυκες bezeichnen dürfen, von denen Pollux IV. 82 sagt: »Die bakchischen aufregenden Töne der tiefsten Lage sind orgiastisch« (τῶν δὲ βομβύκων ἔνθεον καὶ μανικὸν τὸ αὔλημα πρέπον ὀργίοις). Wir ersehen hieraus, daß das Aulosspiel der orgiastischen Kulte sich keineswegs auf die Einhaltung der Grenzen der Singstimmen beschränkte sondern über dieselben hinausflutete. Daß diese beinahe die Tiefengrenze unseres Fagotts erreichenden Baßpfeifen keine Flöten gewesen sein können, liegt freilich auf der Hand, da dieselben eine Rohrlänge von fast acht Fuß beanspruchen würden. Von solchen Ungeheuern an Dimension ist ja nichts durch die Abbildungen erweislich und dieselben wären auch schwerlich mit dem menschlichen Atem zu »erblasen« gewesen. Auch dies mag uns als weiterer Beweis dafür willkommen sein, daß die Deutung des Aulos als ein Rohrblattinstrument, das für Töne gleicher Tiefe nur die halbe Länge erfordert, richtig ist. Alle die Aulosarten von den größten bis zu den kleinsten waren also Schalmeien mit zylindrischen Röhren. In dieser Annahme darf uns nicht beirren, daß der Name, von

welchem das französische Chalumeau und das deutsche Schalmey herstammt, von den Alten zur Bezeichnung einer besonderen Art von aulosähnlichen Instrumenten gebraucht wurde (καλαμός, καλάμινος αὐλός). Athenäus unterscheidet (IV. 176) den Kalamosbläser und den Kalamebläser; beide heißen aber καλαμαύλης oder καλαμαυλήτης (καλαμός ist das Rohr, καλαμή der Halm). Der καλαμὸς αὐλός heißt auch Tityrinos bei den Doriern der italischen Kolonien. Der καλαμή-Bläser hieß auch ῥαπαύλης. Beides waren anscheinend unentwickeltere Formen des Aulos, die nur gelegentlich erwähnt werden. Wir dürfen wohl bei καλαμός an ein tieferes, bei καλαμή an ein höheres Instrument denken entsprechend dem Unterschiede der Dimensionen des Schilfrohrs und des Getreidehalms. Die Schallröhren des Aulos wurden gewöhnlich aus spanischem Rohr (Arundo donax oder Calamus) gefertigt. Pollux IV. 71 nennt als Material »κάλαμος (Rohr) ἤ χαλκός (Metall) ἤ λωτός (Lotosholz) ἤ πύξος (Buchsbaum) ἤ κέρας (Horn) ἤ ὄστουν ἐλάφου (Hirschknochen) ἤ δάφνης τῆς χαμαιζήλου κλάδος τὴν ἐντεριώνην ἀφῃρημένος (ausgehöhlter Zweig des Buschlorbeers)«, gibt aber weiterhin an, daß aus libyschem Lorbeerholz die libysche Querflöte (der ägyptische Monaulos, auch Photinx genannt Ath. IV. 175 und 182) gefertigt wird; Buchsbaum ist nach Pollux a. a. O. speziell das Material des phrygischen ἔλυμος, einer ganz kleinen Flötenart, die wegen ihrer geringen Dicke auch σκυταλεία = Stöckchen hieß (Ath. IV. 177). Auch der Elymos scheint paarweise von demselben Bläser gebraucht worden zu sein, da Pollux sagt, daß jedes der beiden Rohre ein nach oben gewendetes Horn habe (κέρας ἑκατέρῳ τῶν αὐλῶν ἀνανεῦον πρόσεστιν). Die hornartige Stürze bestätigt auch Hesychius (ad voc. ἐγκεραύλης). Aus ausgehöhlten und geschälten Lorbeerschößlingen wurde der αὐλὸς ἱππόφορβος der libyschen Nomaden gefertigt (Pollux a. a. O.). Aus Gliedern von Hirschkälbern machten die Thebaner Auloi, die außen mit einer Bronzehülle umgeben wurden; elfenbeinerne Auloi fertigten zuerst die Phönizier (Ath. IV. 182). Durch diese Spezialangaben (die ich noch durch einige weitere vermehren könnte) verschwinden alle die von Pollux genannten besonderen Materialien im ethnographischen Museum und als eigentliches Material der Auloi, Kalamauloi und Syringen bleibt das Rohr übrig. Für die Syrinx bestätigt das auch eine Stelle des Nikomachus (cap. 10), wo er sagt, daß ein Syringenrohr mit zwei Knoten die höhere Oktave eines mit einem Knoten gebe. Die Rohrhalme, aus denen die Syrinx gefertigt wurde, können freilich aber nicht ebensolche gewesen sein wie die, aus denen man nach Theophrast die ζεύγη machte, da bei diesen die Knoten zwei handbreit voneinander abstanden; denn auf allen

Abbildungen sind die Röhren der Syrinx kleiner. Nicht unerwähnt bleibe auch, daß Pollux den Kelten und den Bewohnern der ozeanischen Inseln die Erfindung der aus Rohren zusammengesetzten Syrinx zuschreibt (was freilich den sonstigen legendarischen Berichten widerspricht).

Die Angaben der Autoren über die Anzahl der Grifflöcher des Aulos sind leider sehr wenig ausgiebig. Schwerlich dürfen wir Schlüsse auf die gewöhnliche Einrichtung der Auloi machen aus der Demonstration des Nikomachus (cap. 10), wo er die konsonanten Intervalle Oktave, Quinte, Quarte und Doppeloktave an drei Tonlöchern zeigt, welche den Aulos in vier gleiche Teile teilen:



Mit einem Aulos, der nur diese vier Töne angegeben hätte, wäre nicht viel anzufangen gewesen, da er der ersten Bedingung für eigentliche Melodiebildung, der Sekundfolge von Tönen, ganz entbehrte. Auch zum Spielen in nur einer Oktavskala bedurfte es einer größeren Zahl und vor allem einer ganz anderen Ordnung der Tonlöcher. Noch Aristoxenos (Harmonik pag. 42) klagt über die Unordnung in der Übertragung der Prinzipien der regelrechten Intonation der Stufen der Skala auf die Auloi; sein Vorwurf bezieht sich auf die übliche Mensur der Tonlöcher, welche künstliche Veränderungen der Intonationen durch Treiben und Sinkenlassen unentbehrlich machen (τῷ πνεύματι ἐπιτείνοντες καὶ ἀνιέντες). Daß durch sogenannte Kreuz- oder Gabelgriffe (d. h. durch Schließen von Löchern, die zwischen offenen liegen, z. B. ⁝) im Altertum so gut wie noch im 18. Jahrhundert Töne in ungefährer Reinheit erzielt worden sind, die zwischen die durch die Grifflöcher gegebenen fallen, ist zweifellos. Die »χειρουργία«, die »ἄλλαι αἰτίαι« und die »πάντα ταῦτα« des Aristoxenos (a. a. O.) weisen ja nur ganz summarisch darauf hin, daß die Auleten mancherlei Manipulationen anwendeten, um die verschiedenen Skalen rein herauszubringen. Bedenkt man, daß Aristoxenos mehr als 50 Jahre nach Pronomos lebte, der bereits die Neuerung machte, auf einem und demselben Aulos in verschiedenen Tonarten zu blasen, so wird man allerdings annehmen dürfen, daß diese Hilfsintonationen zu Aristoxenos Zeit sich nur mehr auf die chromatischen und enharmonischen Zwischenintonationen und die sogenannten Chroai bezogen haben, daß aber für die Stufen der diatonischen Skala wenigstens einer Stimmung Grifflöcher vorhanden waren; das würde sechs Grifflöcher bedingen wie sie die Londoner S. 97 erwähnten Instrumente zeigen.

Pollux (IV. 80) sagt von einem gewissen Diodoros von Theben, daß er die Zahl der Tonlöcher des Aulos, die bis dahin nur 4 gewesen, vermehrt und dem Winde seitliche Auswege geöffnet habe (πλαγίας ἀνοίξας τῷ πνεύματι τὰς ὁδούς). Diese πλάγιαι ὁδοί sind wahrscheinlich die auf manchen Abbildungen von Auloi erkennbaren kleinen hornförmigen Aufsätze auf einzelnen Tonlöchern. Mit den Angaben über diese »seitlichen Ausgänge« ist auch Howard nicht ganz zurecht gekommen. Die κέρατα oder βόμβυκες bei Arcadius (»De accentibus« p. 188), welche durch Verschiebung nach oben oder unten oder nach innen oder außen (στρέφοντος ἄνα καὶ κάτω, καὶ ἔνδον τε καὶ ἔξω) nach Belieben dem Winde den Weg durch ein Tonloch öffneten oder verschlossen, sind doch wohl zweifellos identisch mit dem πλάγιαι ὁδοί des Pollux und auch mit dem παρατρυπήματα des Proklus (Coment. in Alcibiadem p. 197 ed. Creutzer), von denen gesagt wird, daß durch ihre Anwendung die Zahl der für dasselbe Tonloch möglichen verschiedenen Tongebungen noch über drei hinaus gesteigert werde. Dagegen lehnt es aber Howard ab, daß Gevaert (Hist. et théorie II. 296) das Wort κοιλίαι bei Aristoxenos (Harm. p. 42) in gleichem Sinne deutet; dort bedeute dasselbe nur die Hauptbohrung der Schallröhre(?). Die von Arcadius mehrmals betonte Beweglichkeit der βόμβυκες (er nennt sie ὑφόλκιοι »abziehbar«) deutet an, daß dieselben so angebracht waren, daß sie mit Leichtigkeit auf die Tonlöcher oder von ihnen weg geschoben werden konnten, was natürlich die Tonhöhe modifizierte. Howard denkt, gewiß mit Recht, an ein zweites Loch in dem drehbaren Ringe, das gestattet, das Tonloch ohne Aufsatz zu gebrauchen. Daß die wenigen erhaltenen Auloi weder die kleinen Aufsätze noch zwei Löcher in demselben Ringe haben, beweist natürlich nichts weiter, als daß die Aufsätze wohl später durch weitere besondere Tonlöcher ersetzt worden sind. Für die ältesten tonarmen Auloi mit nur vier Tonlöchern wird man natürlich an eine den Berichten von der Enharmonik des Olympos entsprechende beschränkte Skala ohne Halbtöne denken (*d e . . g a h*). Die größte nachweisbare Zahl von Tonlöchern, nämlich 15 oder 16 (auf No. 76894 des Museums zu Neapel), bleibt immer noch hinter den 18 Tonlöchern der Klarinette zurück, so daß auch einem solchen Instrument die vollständige chromatische Skala bis zum ersten überblasenen Ton nur mit Hilfe von Gabelgriffen oder anderen Hülfsmitteln zu Gebote stehen konnte. Wichtig ist, daß Howards Versuche an Instrumenten, die den neapolitanischen genau nachgebildet waren, Tonhöhenlagen ergeben haben, welche sogar zu beweisen scheinen, daß unsere Darstellung der Entwicklung der Kithara auch bezüglich der absoluten

Tonhöhe genau zutrifft; bei zwei der Instrumente ist *d*, bei den beiden andern *e* der tiefste Eigenton des Rohres, so daß wohl alle vier als zur Kategorie der κιθαριστήριοι gehörig angesehen werden dürfen (die effektive Länge der Schallröhren schwankt unbedeutend um $^1/_2$ m, was, da die Pfeifen als gedeckt anzusehen sind, einer Länge von $^1/_1$ m für offene Pfeifen gleicher Tonhöhe entspricht, also die Berechnung bestätigt). Weiter auf die Details der praktischen Versuche Howards (und Gevaerts) einzugehen, ist nicht lohnend. Die Tonlöcher ergeben anscheinend eine chromatische Folge (nicht genau), die aber nur bei No. 76894 annähernd den Anschluß an den ersten überblasenen Ton erreicht. Für eins der 6löcherigen Londoner Instrumente fand Howard den Umfang *a—a'* (παιδικοί?). Jedenfalls müssen wir konstatieren, daß das Gesamtergebnis der Untersuchungen Howards sich in erfreulicher Weise mit unserer Darstellung vereinbaren läßt. Welcher Sinn den mancherlei bei den alten Autoren vorkommenden technischen Benennungen der Auloi je nach der Zahl der Tonlöcher zukommt, wird sich wohl schwerlich feststellen lassen, so z. B. das ἡμίοποι (»halbdurchlöchert«) bei Pollux IV. 77, das nach Athenäus IV. 182 den παιδικοὶ αὐλοί zukommt, ferner das demselben vielleicht gegensätzliche διόποι· bei Athenäus IV. 176 (wohl s. v. w. »durch und durch mit Löchern« also = πολύτρητοι und nicht etwa nur »zweilöcherig«), weiter μεσόκοποι bei Pollux IV. 77 und Athenäus IV. 176 (»in der Mitte geteilt«?), παράτρητοι (»mit Löchern an der Seite«? — nach Pollux IV. 81 Name einer hohen, kläglich klingenden Aulosart, ähnlich dem nur spannelangen phönizischen γίγγλαρος oder dem ägyptischen γιγγράς, der nach Pollux IV. 76 der »karischen Muse« ziemt [πρόσφορον δὲ Μούσῃ τῇ Καρικῇ]; die »karische Muse« zielt auf die zur Totenklage gedungenen Karierinnen. Vgl. auch Plato legg. VII. 800) und endlich noch ὑπότρητοι (mit Löchern auf der unteren Seite? bei Athenäus IV. 176). Die Αὐλοὶ πυκνοί bei Pollux IV. 77 mögen wohl solche mit geschlossener chromatischen Tonfolge sein.

Gänzlich rätselhaft ist, was Pollux (a. a. O.) meint, wenn er sagt, das erste, was der Aulosbläser zu lernen habe, sei πεῖρα καὶ γρόνθων, welches letztere Wort ein ἅπαξ λεγόμενον ist, wenn nicht etwa ein ganz verderbtes Wort (πεῖρα γρώνων könnte heißen Feststellung der Tonbedeutung der Tonlöcher [γρώνη das Loch, die Höhle]). Sonst noch vorkommende Ausdrücke beziehen sich zumeist auf die Verbindung des Aulosspiels mit Tanz oder Gesang, haben also keine besondere Bedeutung für die Erkenntnis der Technik des Instruments, sondern geben Gelegenheitsnamen, die wir übergehen können. Nur jener auffälligen Kopfbinde müssen wir

noch gedenken, welche den Aulosbläsern kunstvoll angelegt wurde, um ein übermäßiges Aufblähen der Backen zu verhindern. Dieselbe hieß φορβειά, bei den Römern capistrum (der Name hat sich in der Chirurgie für eine besondere Manier der Anlegung eines Kopfverbandes erhalten). Aristoteles spricht (Republ. VIII. 6) von der Entstellung des Antlitzes bei Aulosbläsern (ἀσχημοσύνη τοῦ προσώπου) und Pollux trägt einen Schwall von diesbezüglichen Ausdrücken zusammen (aufgeblähte Backen, heraustretende Augen usw.). Gerade die Phorbeia gilt auch als ein starker Beweis dafür, daß der Aulos eine Schalmeienart und nicht eine Flöte war, da bekanntlich Oboe- und Fagottbläser die Backen stark aufblähen, was bei Flötenspielern nicht in Frage kommt. Freilich Flöten in Baßlage mit schnabelförmigem Mundstück würden wohl auch ähnliche Erscheinungen bedingen.

Über die sonstigen Blasinstrumente der Alten ist nur wenig mehr zu bemerken, besonders für die ältere Zeit. Als allein in Betracht kommende Blasinstrumente nennt Pollux IV. 67 Αὐλός und Σῦριγξ, von denen aber das letztere Instrument doch niemals höhere Bedeutung erlangt hat; es war und blieb immer das primitive aus einer Skala verschieden langer durch Wachs miteinander verkitteten und durch Wachs an einem Ende verschlossenen Schilfrohre gefügte Hirteninstrument. Der Name Syrinx für die überblasenen Töne des Aulos und die Flageoletttöne der Kithara stimmt durchaus dazu, daß die kurzen dünnen Rohre der Panspfeife (Papagenoflöte) sehr hohe Töne gaben. Gevaert, dem die heute gegebene Erklärung der Syrinx des Aulos noch fehlte, hat neben dem Aulos eine einröhrige Syrinx (natürlich mit Tonlöchern, also eine Flöte) als ebenfalls agonistisches Instrument angenommen. Eine Stellung zweiten Ranges neben dem Aulos weist Pollux nur noch der Trompete, der Salpinx zu (IV. 162). Die Salpinx wird als Erfindung der Tyrrhener (Etrusker) bezeichnet. Der Körper des entweder gerade gestreckten oder gekrümmten Instruments ist von Erz oder Eisenblech, das Mundstück (γλῶττα) von Knochen (ὀστίνη). Die gekrümmte Trompete des Pollux ist wohl das sonst κέρας (Horn) genannte Instrument. Die Trompete der Griechen ist in erster Linie Kriegsinstrument. Die durch falsche Deutung für den Nomos Pythikos früher angenommene Trompete hat sich ja in unserer Untersuchung in eine Nachahmung von Trompetensignalen auf dem Aulos verflüchtigt. Doch betont Pollux, daß die Salpinx auch ein Festinstrument bei Aufzügen (πομπικὸν ἐπὶ πομπαῖς) und ein Priesterinstrument bei Opferfeierlichkeiten (ἱερουργικὸν ἐπὶ θυσίαις) ist. Eine wenig beachtete Stelle in der pseudoaristotelischen von C. v. Jan dem Heraklides Pontikus zugeschriebene Schrift »Περὶ ἀκουστῶν« (Ausg.

Tauchnitz S. 57) belehrt uns, daß die Salpinx auch weichere Tinten zur Verfügung hatte: »Διὸ καὶ πάντες ἐὰν κωμάζουσιν (ein Ständchen bringen) ἀνιᾶσιν ἐν τῇ σάλπιγγι τὴν τοῦ πνεύματος συντονίαν ὅπως ἂν ποιῶσιν τὸν ἦχον ὡς μαλακώτατον«. Pollux (IV. 88 ff.) berichtet noch, daß die Salpinx auch bei den Agonen Eingang gefunden habe, nennt sogar eine weibliche Vertreterin der Trompetenvirtuosität (Aglaïs, die Tochter des Megalokles) und erzählt Wunderdinge von dem Riesen Herodoros von Megara, der so stark blasen konnte, daß es unmöglich war, gegen den dadurch erzeugten Wind anzugehen.

III. Kapitel.

Die Lyrik.

§ 10. **Archilochos** c. 675—630.

Ungefähr gleichzeitig mit den Begründern der zweiten spartanischen Katastasis blühte der gefeierte Begründer der Iambenpoesie Archilochos von Paros. Glaukos setzt Archilochos nach Terpander aber vor Thaletas (Plutarch De musica 10), Alexander Polyhistor setzt ihn nach Terpander und Klonas (das. 5); aber Gevaert geht viel zu weit zurück, wenn er ihn der Zeit um 700 zuweist. Das alte Bestreben, die Lebenszeit des Terpander ins 8. Jahrhundert zurückzuschrauben, macht sich da wieder geltend; da die Angaben schwankten, welcher von beiden der ältere sei, so rückte notwendig mit Terpander auch Archilochos weiter zurück. Die Alten schätzten Archilochos außerordentlich hoch und stellten ihn neben Homer. Leider ist von seiner Poesie nur wenig erhalten; doch ist das Erhaltene wohl geeignet, den Verlust seiner Werke schmerzlich empfinden zu lassen. Daß Archilochos wirklich zuerst die Iamben aufgebracht, ist wohl nach allem, was wir über die Nomenpoesie und die durch die ältesten Auleten eingebürgerten künstlichen Rhythmen anzuführen hatten, keinesfalls zu glauben. Dagegen scheint aber allerdings Archilochos den iambischen und trochäischen Maßen zuerst das Bürgerrecht in der Kunstpoesie errungen zu haben und zwar durch seine überaus populär gewordenen Schmäh- und Spottgedichte, eine vor ihm, wie es scheint, gänzlich unbekannte Gattung von Dichtungen weltlicher, subjektiver Haltung. Augenscheinlich war Archilochos ein sehr streitbarer Herr. In einem erhaltenen Distichon sagt er selbst von sich:

Εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.

In anderen seiner Fragmente berichtet er über seine Teilnahme an Kämpfen auf Euböa, und der Tod ereilte ihn in einem Kriegszuge auf Naxos. Die delphische Pythia wies den aus Naxos stammenden Kallondas aus dem Tempel, weil er den Diener der Musen erschlagen habe (Christ, Litteraturgesch. S. 102). Die Literaturgeschichte feiert den Dichter Archilochos als einen der ersten, die in elegischen Versmaßen gedichtet, als Schöpfer der Iambendichtung und der trochäischen Tetrameter, und durch erstmalige Gegenüberstellung kürzerer Verse anderer Rhythmik als Epoden längerer Verse als Begründer der Strophenform. Auch soll er den Gebrauch eingebürgert haben, auf Weihgeschenken dichterische Inschriften anzubringen; wenigstens wurden von ihm abgefaßte Epigramme sehr gesucht. Noch zu Pindars Zeit wurde zu Ehren des Siegers in Olympia ein Siegeslied des Archilochos auf Herakles gesungen (Christ a. a. O. S. 103). Fast noch größer sind die Ehren, welche die Tradition dem Musiker Archilochos erweist. Nach Glaukos (Plutarch De musica 10) unterschied sich die Musik des Archilochos sowohl von derjenigen der alten Auleten (Olympos, Klonas) als auch der des Terpander; von ersterer durch das Fehlen der kretischen (maronischen, d. h. bakchischen) Rhythmen, von der durch Einfachheit und Fernhaltung aller schroffen Gegensätze ausgezeichneten Musik Terpanders dagegen (Plutarch De Musica 6) durch eine größere Mannigfaltigkeit, vor allem durch den Wechsel der Rhythmen. Daß unter den Rhythmen, die Archilochos aufgebracht haben soll, bei Plutarch cap. 28 doch auch der Kretikus mit genannt wird, den cap. 6 ausdrücklich für ihn in Abrede stellt, ist einer der vielen Widersprüche bei Plutarch, die sich dadurch erklären, daß er die aus verschiedenen Quellen geschöpften Berichte verschiedenen Rednern in den Mund legt. Das eigentliche Hauptkapitel über Archilochos ist aber bei Plutarch das 28., dem wir daher das größte Gewicht und auch korrigierende Bedeutung beilegen dürfen. Wenn auch in den schnellfüßigen satirischen Iambendichtungen des Archilochos für die schwerfälligen Päone kein Platz war, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, daß der im übrigen so stark reformatorisch und alle Schranken durchbrechend auftretende Archilochos auch in Fällen, wo es sich nicht nur um flotten Gang des Rhythmus handelte, sich der bereits von den Auleten gebrauchten wuchtigen bakchischen Maße enthalten haben sollte. Deshalb haben wir keinen Grund, dem Berichte des 28. Kapitels bei Plutarch zu

mißtrauen, das ihm nicht nur den Gebrauch des Kretikus sondern auch den des Päon epibatos (–́ – –́ | –́ –) zuschreibt. Nur freilich hat er diese gerade schwerlich erfunden. Da Archilochos auch im elegischen Versmaß gedichtet und auch Prosodien (Märsche, Prozessionslieder) komponiert hat, so haben wir in ihm einen das weite Gebiet der Rhythmik frei begehenden und neue Formen schaffenden Meister zu sehen, der den eigentlichen Grund für die reiche Entfaltung der Lyrik in der Folgezeit bis zu Pindar gelegt hat. Gegenüber dem gemessenen feierlichen Wesen des epischen Hexameters und den gedehnten Maßen der Tempelgesänge stimmte er mit den iambischen und trochäischen Trimetern und Tetrametern einen volksmäßigen Ton an, der ihn, zumal gewürzt durch die Einflechtung scharfen Spottes und die Heranziehung von Elementen der Fabel zur Belebung seiner Dichtungen, schnell populär machte. Aber Archilochos hat auch nach dem Zeugnis Plutarchs (cap. 28) die Παρακαταλογή und die Κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν aufgebracht. Wenn man auch schwerlich in der Parakataloge etwas dem Rezitativ Ähnliches sehen darf, vielmehr nur eine Unterbrechung des Gesangs durch wirkliches Sprechen, das durch dazwischen geworfene Töne des begleitenden Instruments (des »Klepsiambos«) die Rückkehr zum wirklichen Gesange sich offen hielt, so ist doch das gewiß eine höchst merkwürdige und auffallende Neuerung. Ob die spätere Praxis der Rhapsoden an diese Neuerung des Archilochos anknüpfte oder ob umgekehrt Archilochos die bereits entstandene Manier der Rezitation der Rhapsoden auf seine leichtbeschwingten Iambendichtungen übertrug, in denen das zeitweilige schnelle Sprechen zweifellos von höchst ergötzlicher Wirkung sein mußte, wissen wir leider nicht. Wohl aber vermögen wir uns im Hinblick auf ähnliche humoristische Verwendungen der gesprochenen Rede inmitten eines Gesangsvortrags bei unseren modernen Coupletsängern eine deutliche Vorstellung zu machen, welche Wirkung die Neuerung des Archilochos in einer Zeit ausgeübt haben mag, welche bis dahin in der Kunstpoesie einzig eine durch kein scherzhaftes Element gestörte Feierlichkeit gepflegt hatte. Daß die Parakataloge auch in die ernste Ode und sogar in die Tragödie Eingang fand, beweist nichts dagegen, daß sie ursprünglich eine humoristische Wirkung hervorbrachte; im Gegenteil bestätigen das die ψaristotelischen Probleme (XIX. 6) durch die Frage: Διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν;(!).

Noch bedeutsamer ist aber die an letzter Stelle von Plutarch genannte Neuerung des Archilochos, die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν. Die Entscheidung der Frage, was man unter diesem Terminus

eigentlich zu verstehen hat, ist von der allergrößten Wichtigkeit für die Beurteilung der gesamten Musik des klassischen Altertums. Die Stelle bei Plutarch lautet: οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν«, wörtlich: »auch soll er das Instrumentenspiel unter dem Gesange aufgebracht haben; die Alten spielten alles im Einklange«. Daß πρόςχορδα nichts anderes bedeuten kann als χορδὴ πρὸς χορδὴν, z. B. μέση πρὸς μέσην, νήτη πρὸς νήτην, ist wohl zweifellos. Aber was ist κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν? Daß die Instrumentalbegleitung tiefer gelegen hätte als der Gesang, den sie verstärkte, ist sonst nicht berichtet, und wir haben entschieden Grund zu der Annahme, daß die von mir aufgewiesenen unter die Tiefengrenze der Singstimmen fallenden Töne nur dem instrumentalen Solospiele gedient haben. Die verbreitete gegenteilige Annahme, daß die Begleitung höher gelegen habe als die Gesangsmelodie (bei Westphal, Gevaert u. a.) beruht aber bereits auf der Deutung unserer Stelle im Sinne einer wirklichen Mehrstimmigkeit, einer Art Kontrapunkt, und befindet sich obendrein noch in Konflikt mit dem gemeinen Wortsinne von ὑπὸ (unter). Zunächst ist also zu konstatieren, daß πρόςχορδα κρούειν nicht heißt: zu den Saiten stimmend spielen, sondern zu den Tönen (der Melodie) stimmend spielen, daß also dabei χορδή im Sinne von Stufe der Skala gebraucht wird (Mese, Paramese usw., Ausdrücke, bei denen stets χορδή zu ergänzen ist). Ferner bedeutet ὑπὸ τὴν ᾠδήν sicher nicht »in tieferer Tonlage« als die Gesangsmelodie, sondern vielmehr »während des Gesangs« oder »zwischenein in den Gesang«. Eine andere Frage ist nun aber, ob etwa diese κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν das Spiel mit dem Plektron ist, welches, wie ich nachgewiesen, eintrat, wenn der Gesang pausierte (vgl. § 79), also im Nomos zwischen Hauptteilen, in lyrischen Gesängen zwischen den einzelnen Strophen, vielleicht auch schon bei kleineren Lücken innerhalb der Strophen, z. B. bei kürzeren durch Pausen zu ergänzenden Versen; oder aber, ob ihr eine noch allgemeinere Bedeutung beizulegen ist, nämlich überhaupt die der Einschaltung von Zwischentönen in die geschlossenen Glieder der Melodie selbst. An eine wirkliche selbständige Führung der Instrumentalstimme im Sinne unseres Kontrapunkts dürfen wir auf keinen Fall glauben, solange dafür nicht zwingende Gründe vorliegen. Denn hätten die Alten wirklich eine derartige Selbständigkeit zweier neben einander hergehenden Melodien gekannt, so müßte dieselbe unbedingt einen Hauptteil ihrer theoretischen Erörterungen bilden, was aber ganz und gar nicht der Fall ist. Die horribeln Ergebnisse von Westphals Auslegung des 19. Kapitels von Plutarchs De musica wird man wohl nicht für

eine solche Lehre ausgeben wollen; jedenfalls werden wir aber sehen, daß um die Angaben Plutarchs auch auf andere Weise herumzukommen ist. Die für eine Verselbständigung der Stimmen in der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν am meisten sprechende Stelle ist das 39. der ψaristotelischen Probleme, wo von den zwischen den Gesang spielenden (ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούουσιν) gesagt wird: καὶ γὰρ οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν, εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς, d. h. »wenn dieselbe im übrigen nicht mit der Melodie gehend sich zum Einklange wenden, so erweckt dieser Abschluß mehr ästhetische Lust als die vorausgehenden Abweichungen ästhetische Unlust verursachten«. Das klingt allerdings beinahe so, als handle es sich um ähnliche Wegwendungen vom und Wiederzurückwendungen zum Einklange, wie sie das Wesen des Organum (der Diaphonie) des 9.—11. Jahrhunderts n. Chr. bilden (vgl. meine Geschichte der Musiktheorie S. 18 ff. und S. 90 ff.). Selbst wenn man annimmt, daß die ψaristotelischen Probleme erst im 2. Jahrhundert n. Chr. geschrieben sind, so wäre die Aufweisung einer solchen Praxis höchst verwunderlich, geschweige aber gar, wenn man ihre Entstehung in vorchristlicher, Aristoteles selbst nicht allzufern stehender Zeit annimmt. Es wäre aber doch ganz unverständlich, daß ein so gelehrter und gründlicher Schriftsteller wie Aristoxenos auf solche auffällige Doppelmelodik nicht mit einem Worte eingegangen wäre, wenn dieselbe schon seit dem 7. Jahrhundert in Gebrauch gewesen wäre. Übrigens läßt eine Ausführung des Plutarch De musica c. 21 darauf schließen, daß in älterer Zeit eine gewisse Buntscheckigkeit (ποικιλία) besonders in rhythmischer Beziehung für die Instrumentalbegleitung beliebter gewesen ist als sie später war. Der dabei gebrauchte Ausdruck κρουματικαὶ διάλεκτοι muß wohl etwa mit »Ausdrücke, Figuren, Manieren der Instrumentalbegleitung« übersetzt werden. Später wendete sich der Geschmack mehr einer reicheren Ausgestaltung der Gesangsmelodie zu, also einem virtuosen Koloraturwesen (μέλη κεκλασμένη gebrochene Gesänge, cantus fracti), während man früher mehr zu rhythmischer Vermannigfaltigung der Begleitung neigte. Es ist sehr bezeichnend, daß der Ausdruck ποικιλία auch in der berühmten oft zitierten Stelle bei Plato vorkommt, wo ausführlich dargestellt wird, in welcher Weise ein Kitharist mit seinem das Lyraspiel erlernenden Schüler alle Mittel der antiken Heterophonie anbringt, nämlich die Ausfüllung weiterer Intervalle durch die Zwischentöne (πυκνότης), lebhaftere Rhythmik durch schnelle Tonwiederholungen, ferner Spielen in der höheren Oktave (vermutlich als Flageolett) usw., Plato legg. VII. 812 D—E: »Τούτων τοίνυν

δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας προςχρῆσθαι σαφηνείας ἕνεκα τῶν χόρδων, τὸν δὲ κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον ἀποδιδόντας πρόςχορδα (!) τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι· τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελῳδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένου καὶ τῶν ῥυθμῶν ὡσαύτως παντοδαπὰ ποικίλματα προςαρμόττοντος τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας, πάντα οὖν τὰ τοιαῦτα μὴ προςφέρειν τοῖς μέλλουσιν ἐν τρισὶν ἔτεσι τὸ τῆς μουσικῆς χρήσιμον ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους. τὰ γὰρ ἐναντία ἄλληλα ταράττοντα δυσμαθίαν παρέχει.« Gerade diese Ausführung Platos beweist, daß die gesamte Heterophonie nichts anderes war als eine Verbrämung, Verzierung, nicht aber die Gegenüberstellung einer abweichenden Melodie. Auch das 19. Kapitel von Plutarchs Schrift De musica, aus welchem Westphal seine gesamte Theorie der Mehrstimmigkeit der griechischen Musik entwickelt, läßt, wenn man näher zusieht, doch die Auffassung zu, daß es sich gar nicht um eine reale Mehrstimmigkeit sondern nur um Verzierung durch eingestreute Zwischentöne handelt. Die Deutung ist nur dadurch erschwert, daß fortgesetzt der Ausdruck πρός gebraucht wird, der, weil in dem πρόςχορδα κρούειν im Sinne der Gleichzeitigkeit der gleichen Tongebungen angewandt, ja zunächst verleitet, ihn hier ebenfalls in gleichem Sinne zu verstehen. An und für sich erfordert das aber der Wortsinn durchaus nicht. Wenn daher Plutarch bei dem Nachweise, daß die in Terpanders Heptachord ausgelassenen Töne (Trite, Nete) den Alten keineswegs unbekannt gewesen seien, anführt, daß die Trite (*c'*) in der κροῦσις (instrumental) συμφώνως πρὸς παρυπάτην angewandt worden sei, so heißt das nicht notwendig, daß die Trite als konsonierender Zusammenklang mit der Parhypate (*f*) gebraucht wurde, sondern nur, daß sie nach der Parhypate als konsonierender Zusatzton eingeschaltet wurde, wobei ja allerdings in solchem Falle, wo die Singstimme die Parhypate weiter aushielt sekundär der Zusammenklang *f* : *c* wirklich herauskam. Der ganze Satz stimmt freilich schlecht zu unserer Auslegung des Tropos spondeiazon (S. 44), für den doch gerade das Fehlen des *f* das ursprüngliche Charakteristikum ist. Statt παρυπάτη wird deshalb vielleicht παρανήτη oder παραμέση zu lesen sein (und dann natürlich statt συμφώνως vielmehr διαφώνως), so daß es sich um die Überbrückung des τριημιτόνιον ἀσύνθετον *h d* durch das vom Instrument eingeschaltete *c* handelte. Ebenso ist zu verstehen, daß die Nete *e'* διαφώνως (als dissonante Nebennote) zur Paranete *d'* und συμφώνως (als konsonante Zwischennote) nach der Mese *a* gebraucht wurde. Der folgende Satz enthält wieder

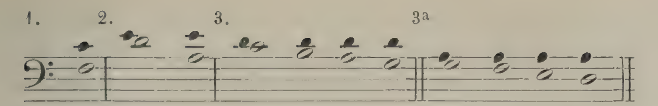
Fehler; denn daß die Nete synemmenon (*d'*) als Verzierungston der gleichlautenden Paranete (diezeugmenon, wiederum *d'*) verwandt worden wäre, ist natürlich ein Nonsens. Versteht man aber die Paranete als diejenige des Synemmenon-Systems (*c'*), so ist das wieder ein Ton, dessen Ausfallen vorher behauptet ist; vollends hat es aber gar keinen Sinn, die Paramese (*h*) mit der Nete synemmenon zu verzieren, da beide Parallel-Tetrachorden angehören und natürlich in solchem Zusammenhange *d* als Paranete diezeugmenon zu bezeichnen wäre. Die Paramese aber als *b* zu deuten, geht vollends nicht an, da dieselbe das für den Tropos spondeiazon abzulehnende Halbtonintervall zur Mese hineinbringen würde. Die beste Korrektur ist wohl, statt παρανήτῃ hier zu lesen παραμέσῃ und statt παραμέσῃ μέσῃ, so daß im ganzen herauskommt:

1. *c'* als dissonante Nebennote von *d'*.
2. *e'* als dissonante Nebennote von *d'* und als konsonante Nebennote von *a*.
3. *d'* als dissonante Nebennote von *h* und als konsonante Nebennote *a* und *g*.

Westphal nimmt für den letzten Satz gar das Synemmenon-System *H c d e f g a* an, wo dann *a* die ausfallende Nete ist, was keinesfalls angeht.

Viel wichtiger als die Emendierung dieser zwei oder drei Fehler ist aber jedenfalls die Entscheidung der Frage, ob das πρός im Sinne einer wirklichen gleichzeitigen Mehrstimmigkeit zu fassen ist oder ein Nachschlagen bedeutet. Daß πρός mit folgendem Dativ der Terminologie der Theoretiker geläufig ist im Sinne der melodischen Folge beweist Aristoxenos Harm. p. 63: πυκνὸν δέ πρὸς πυκνῷ οὐ μελῳδεῖται (zwei [enharmonische] Pykna in unmittelbarem Anschluß aneinander sind melodisch nicht möglich, weil sie nicht das konsonante Verhältnis des vierten oder fünften Tones zum ersten ergeben, das die Grundlage der gesammten Skalentheorie bildet). Vgl. auch daselbst pag. 24 das πρὸς τῷ βαρυτέρῳ und πρὸς τῷ αὐτῷ bei der Erläuterung der Tonfolge des Pyknon. Mit dem Akkusativ (wie es Plutarch cap. 19 gebraucht) ist der Sinn ein ganz ähnlicher, nämlich der des Hinzukommens des zweiten Tones zu dem ersten als etwas Nachgeschicktes, an ihn Angehängtes.

Es ist auch noch niemand näher darauf eingegangen, daß doch das Ergebnis der Westphalschen Deutungen dieses Kapitels eine höchst seltsame Grundlage für die griechische Zweistimmigkeit bedeuten würde. Was soll diese beschränkte Auswahl von Zusammenklängen:

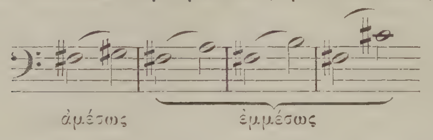


Warum fehlen da die Quinten bezw. Quarten *e h* (*h e'*) und *c g* (*g c'*), die Sekunden *a h*, *g f* und je nachdem 3 oder 3ª zu Recht besteht eine ganze Reihe weiterer? Nein, selbst wenn feststände, daß die Griechen kontrapunktische Musik gemacht hätten, so würde Plutarch De musica cap. 19 höchstens als zufällige Nennung einiger Kombinationen in Frage kommen können, keinesfalls aber als Skizze der Fundamente.
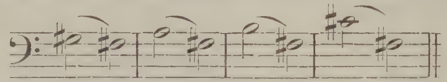
Zum Glück ist uns aber noch anderweit eine Abhandlung über die verschiedenen möglichen Arten der Ausschmückung der Melodie durch Ziernoten erhalten, welche sich nicht nur mit den Angaben Plutarchs sehr wohl deckt und dieselben ergänzt, sondern zugleich auch zur weiteren Begründung unserer Auffassung von dem Wesen des κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν dienen kann, nämlich die Aufweisung der ὀνόματα (Namen), σημεῖα (Zeichen) und σχήματα (Formen) μέλους (der Melismen) in den sogenannten Bellermannschen Anonymi § 2 ff. und § 84 ff. und übereinstimmend bei Bryennius Harm. II. 3. Wenn auch vielleicht die Lehre erst verhältnismäßig spät diese Fassung erhalten hat (der Anonymus gehört ins 4. Jahrh. n. Chr.), so stimmt sie doch so schön zu den bezüglichen Stellen bei Plato, Plutarch und ψAristoteles, daß man sie unbedenklich zur Erklärung des Begriffs der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν heranziehen kann. Doch ist zu bemerken, daß diese Verzierungslehre sich nicht mehr nur auf die κροῦσις bezieht, sondern in zweierlei Nomenklatur parallel für die κροῦσις und für die ᾠδή (das ὀργανικὸν μέλος und das μουσικὸν μέλος) gegeben wird, was wiederum recht gut zu der Mitteilung Plutarchs stimmt, daß die Alten mehr φιλόρρυθμοι gewesen seien, die späteren dagegen mehr φιλομελεῖς (wie wohl sicher statt des sinnlosen φιλομαθεῖς gelesen werden muß; Westphal schlägt φιλότονοι vor, was im Sinne auf dasselbe hinausläuft). Neben die κρουσματικαὶ διάλεκτοι sind eben durch die neuere Musikrichtung seit Phrynis die μελισμάτικαι διάλεκτοι getreten. Gleich der Name des Zeichens für die wichtigste und einfachste Art der Verzierung ὑφ᾽ ἕν sieht ganz so aus, als stamme er direkt von der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν her, sofern das Bindezeichen ◡, das diesen Namen führt, anzeigt, daß die durch dasselbe zusammengeschlossenen Töne auf dieselbe Textsilbe kommen, z. B. F‿C = *fis‿gis* (Ligatur). Eins der ansprechendsten Überbleibsel antiker Liedkomposition, die Grabschrift des Seikilos zeigt, wie wir später sehen werden, die praktische Anwendung des Hyphen auch in der

Gesangsmelodie. Die Namen der fünf von den Anonymi Bellermanns und von Bryennius überlieferten Verzierungsmanieren (bei den Anonymi mit Notenbeispielen in Instrumentalnotenschrift) sind:

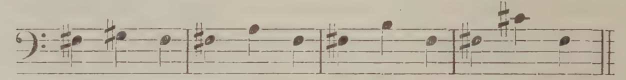
1. instrumental: πρόκρουσις (ὑφ' ἓν ἔσωθεν), vokal: πρόληψις
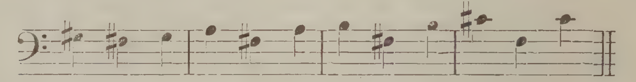


2. instrumental: ἔκκρουσις (ὑφ' ἓν ἔξωθεν), vokal: ἔκληψις



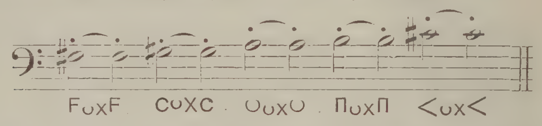
3. instrumental: προκρουσμός, vokal: προλημματισμός



4. instrumental: ἐκκρουσμός, vokal: ἐκλημματισμός



5. instrumental: κομπισμός, vokal: μελισμός



Das Zeichen der Nichtbindung (staccato) heißt διαστολή (×); halbe Bindung wird ausgedrückt durch ◡×.

Die Verbindung von μελισμός mit κομπισμός (Tonrepetition sowohl vokal ist instrumental) heißt τερετισμός (Zirpen), wird aber sowohl in hoher als tiefer Lage angewendet.

Die Handschriften variieren zwischen πρόκρουσις und πρόσκρουσις, προκρουσμός und προσκρουσμός, πρόληψις und πρόσληψις, προλημματισμός und προσλημματισμός. Bellermann zieht die erstere, Vincent (Notices S. 54) die zweite Lesart vor. Vielleicht ist es nicht zufällig, daß gerade die mit προς- zusammengesetzten Namen Figuren bezeichnen, in welchen wie in sämtlichen Fällen, die Plutarch cap. 19 aufführt, ein höherer Ton als Ziernote angehängt wird. Daß ἔσωθεν (nach innen) soviel wie aufwärts und ἔξωθεν (nach außen) soviel wie abwärts bedeutet, kommt daher, daß auf der Kithara die höheren Töne auf der an die Brust gelehnten Saite des Instruments liegen und die tieferen auf der

entgegengesetzten, und daß auch auf dem Aulos die Grifflöcher der tieferen Töne die vom Mundstück entfernteren sind. Bezüglich des κομπισμός mag wohl Vincent recht haben, wenn er in dem Worte eine Verderbung von καμπισμός vermutet (vgl. § 16 die μέλη πολυκαμπῆ des Phrynis, das δυσκολόκαμπτος, ᾀσματοκάμπτης u. a. m., sämtlich Ausdrücke, die sich auf Verzierungen der Melodie beziehen). Daß solche Ausschmückungen der Melodietöne in der Instrumentalbegleitung auf Archilochos zurückzuführen sind, ist gewiß viel mehr glaubhaft, als daß derselbe eine künstliche Mehrstimmigkeit aufgebracht hätte, von welcher die Theoretiker überhaupt nichts wissen.

Ich denke, dieser Aufweis gibt uns einigermaßen ein Bild, worin die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν bestanden haben kann. Da das Grablied des Seikilos das ὑφ' ἕν an einer Stelle auf drei Töne ausdehnt, so dürfen wir vielleicht schließen, daß auch diese schematische Übersicht des Anonymus noch nicht absolut erschöpfend ist, sondern sich auf Aufweisung der Hauptkategorien beschränkt. Zweifellos ist ja doch die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν wenigstens in ihren Anfängen eine Art Improvisation gewesen; denn es ist zum mindesten doch sehr fraglich, ob zur Zeit des Archilochos schon irgendwelche Notenschrift existierte. Doch wird deren Entstehung ja allerdings schwerlich sehr viel später angesetzt werden dürfen. Für die Behauptung, daß Terpander die Notenschrift erfunden habe, kann ich nicht eintreten. Die von Boeckh herangezogene überhaupt sehr problematische Parische Inschrift, die nämlich aus Terpander auch einen Auleten (!) macht, besagt keineswegs, daß er Noten erfunden habe, sondern nur, daß er Nomen komponiert und verbreitet habe.

Wenn uns die epochemachende Erscheinung des Archilochos ähnlich wie diejenige des Olympos und Terpander Anlaß zu Erörterungen allgemeiner Natur gegeben hat, welche auf die Kunstübung auch einer weit über seine Lebensdauer hinausreichenden Zeit Licht verbreiten, so soll uns das gewiß nicht gereuen. Denn mangels von Denkmälern, welche die Leistungen der einzelnen Tonkünstler des Altertums belegen, müssen solche allgemeineren Orientierungen dazu dienen, die verstreuten Notizen über ihre Verdienste verständlich zu machen und unsere Vorstellungen von ihrer Kunstübung zu beleben.

Fragen wir nun nach der musikalischen Bedeutung der rhythmischen Neuerungen des Archilochos, so scheint vor allem angenommen werden zu müssen, daß Archilochos erheblich schnellere Bewegungen in die Melodiebildung gebracht hat. Wenn der anonyme Grammatiker im Scholion zu der 12. pythischen Ode Pindars (vgl. oben S. 61) für den iambischen Teil des pythischen Nomos des

Sakadas als Programm die Scheltrede Apollons gegen den Drachen annimmt und das damit motiviert, daß in Jamben singen so viel sei als schelten (λοιδορεῖν), so denkt er dabei eben an die Spottgedichte des Archilochos. Die Literaturhistoriker heben auch hervor, daß Archilochos von der später üblichen Dehnung der ersten Silbe iambischer Verse noch wenig Gebrauch gemacht habe, um nicht den flotten Gang des der gesprochenen schnellen Rede am nächsten stehenden Iambus zu hemmen (Otfr. Müller Gesch. der der gr. Litt. I. 227). Auf Archilochos wird auch die Zusammenfassung der trochäischen sowohl als der iambischen Versfüße zu je zweien, dreien oder vieren zu sogenannten Dipodien, Tripodien und Tetrapodien zurückgeführt, was nichts anderes bedeutet als was wir mit den Taktarten $^6/_8$, $^9/_8$ und $^{12}/_8$ bezeichnen würden, d. h. von je zwei oder drei oder auch vier solchen Füßen hat einer den Hauptakzent, so daß die 2, 3, 4 Iamben oder Trochäen zu enger Einheit verknüpft erscheinen. Daraus geht mit Bestimmtheit hervor, daß der einzelne Fuß nur dem entspricht, was wir eine Zählzeit nennen, d. h. so lebhaft bewegt ist, daß die einzelnen Silben nicht als Taktglieder sondern nur als Unterteilungen erscheinen. Dem entsprechen auch durchaus die Namen des Trochäus (= der Läufer) oder wie er auch hieß Choreios (= der Tänzer). Faßt man die Neuerungen des Archilochos in diesem Sinne, so kann auch unbedenklich zugegeben werden, daß sowohl Trochäen als Iamben schon von Archilochos geschrieben worden sind und zum mindesten im Volksliede existiert haben. Gleditsch (J. Müllers Handbuch II. 3 S. 107) sagt daher geradezu: »Er (Archilochos) führte den dreizeitigen Rhythmus, den iambischen wie den trochäischen, aus den volkstümlichen Gesängen der dionysischen und demetrischen Feste in die Kunstdichtung ein.« Aber was Archilochos daraus machte, war etwas ganz Neues durch das beschleunigte Tempo und die damit ermöglichte Zusammenfassung erheblich größerer Silbenreihen zu höheren Einheiten. Diese flüssige Vortragsweise, welche zweifellos gerade den berühmtesten Dichtungsarten des Archilochos ihren Stempel aufdrückte, macht es auch erklärlich, daß schon Archilochos selbst den Schritt von diesem Parlando-Gesange zum wirklichen den Gesang ablösenden Sprechen machte. Hält man neben diese bereits den Übergang zum Virtuosentum vermittelnden Neuerungen des Archilochos die altertümlichen in der Nomenpoesie sich augenscheinlich noch lange weiter haltenden feierlich gedehnten Maße, so ergibt sich bereits für die Zeit vor den äolischen Lyrikern eine große Reichhaltigkeit an Typen von stark unterschiedenem Charakter für die musikalische Gestaltung der Melodien, auch wenn man dabei

noch nicht die von den Alten so stark betonten Unterschiede des Ethos der verschiedenen Tonarten in Frage zieht, sondern lediglich auf die rhythmische Ordnung und das Tempo Bezug nimmt. Die feierlichen Hymnen der Spendopfer zu Anfang aller Feierlichkeiten bevorzugten spondeische und noch über den ruhigen Gang des Spondeus hinaus gedehnte Maße; eine mittlere Stellung nahmen die für die epischen Darstellungen der Göttermythen und Heldensagen bevorzugten daktylischen Maße mit eingestreuten gelegentlichen Spondeen ein, desgleichen wohl die volksmäßigen Gesänge; die Päone und kretischen Maße der Nomoi enthielten zwar iambische und trochäische Elemente, aber in stetem Wechsel mit stärkeren Dehnungen, so daß auch ihnen eine gewisse Feierlichkeit eigen blieb; und selbst die Rhythmen der Parthenien und Pyrrhichen waren zwar für die Regulierung der Bewegung Tanzender bestimmt, aber alle diese Chortänze der älteren Zeit hatten nach den Berichten der Alten zu schließen, eine äußerst maßvolle auf plastische Wirkungen berechnete Bewegungsart. Daher das außerordentliche Aufsehen der Spottlieder des Archilochos mit ihren unaufhaltsam daherstürmenden Iamben und Trochäen doppelten Tempos. Durch den Zuwachs dieses neuen Elements wurde der Aussprache des subjektiven lyrischen Empfindens die Zunge gelöst und jene Vielgestaltigkeit möglich, welche die unmittelbar an Archilochos anschließende äolische und weiterhin die dorische Lyrik entfalteten.

Daß Archilochos, einer der Mitschöpfer der elegischen Dichtung und der große Erfinder der schnellen iambischen Maße zugleich auch der Erfinder der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν ist, kann uns nur in der Annahme bestärken, daß die Ergänzung der den Forderungen strenger Symmetrie nicht genügenden Versmaße durch starke Dehnung der Schlußsilben bezw. die Ergänzung der Reihen durch Pausen durchaus schon für diese Anfänge der Strophenbildung angenommen werden muß; offenbar gaben gerade die Dehnungen und Pausen die nächste Gelegenheit zur Einschaltung einzelner Zwischentöne des begleitenden Instruments. Diese durch das im Oxyrhynchos-Papyrus aufgefundene Fragment der Rhythmik des Aristoxenos gekräftigte Anschauungsweise findet daher mit Recht immer mehr Verbreitung und bildet einen hervorstehenden Charakterzug der Behandlung der griechischen Metrik durch Gleditsch in J. v. Müllers Handbuch der klass. Alterthumswiss. (II. 3. 3. Aufl. 1901). Mit Freuden muß konstatiert werden, daß damit die griechische Metrik mehr und mehr Formen annimmt, welche rein musikalischen Anforderungen entsprechen. Wenn z. B. die brachykatalaktische trochäische Tetrapodie, welche nach dem Bericht des alexandrinischen Grammatikers Hephaistion (2. Jahrh. n. Chr.) Archilochos

zuerst anwandte, (ᾧ πρῶτος Ἀρχίλοχος κέχρηται) heute so gelesen wird (Gleditsch a. a. O. S. 132):

6/8

und wenn die ominösen fünfzeitigen Kretiker (— ◡ —) in den uns wohl vertrauten Tanzrhythmen verschwinden (das.):

6/8 usw. (z. B. πόλλα μὲν γᾶ τρέφει),

so eröffnen sich ungeahnte Perspektiven in eine mit der unseren durchaus übereinstimmende Konstruktion der Melodien aus verschieden gebildeten Gliedern. Daß die lyrischen Dichter auf die freieren Bildungen erst durch die rein musikalisch aufbauenden Auleten gebracht worden sein sollen, ist durchaus einleuchtend und begreiflich. Ich kann nur immer wieder betonen, daß die Anfänge der Poesie notwendigerweise die starre Einhaltung eines strengen Maßes (als gebundene Rede) als Gegensatz der allerlei rhythmische Verhältnisse bunt mischenden Prosa annehmen mußten, und daß sich erst eine spätere reichere und freiere Entfaltung von solcher einfachen Grundlage entfernen und der zwanglosen Bewegung der Prosarede wieder näher kommen konnte (Pindars komplizierte Strophenbildungen erschienen den Römern als eine Art Prosa. Gevaert hist. II. 603). Die wortlose Instrumentalmusik dagegen erzielt allein schon durch die Einhaltung gewisser Zeiteinheiten für die taktmäßige Gliederung die Wirkung kunstmäßigen Aufbaues und ist daher völlig frei in bezug auf Auflösung des Melos in kleinere Werte oder auch Zusammenziehung zu längeren Werten. Der alte Wahn, daß die Instrumentalmusik ein Derivatum der Vokalmusik sei, wird gerade durch die Anfänge der griechischen Musik gründlich widerlegt. Ganz im Gegenteil muß vielmehr behauptet werden, daß die Versbildung zunächst durch Übertragung der allereinfachsten musikalischen Formelemente auf die künstliche Verwendung der Sprache entstand. Späterhin hat allerdings der geläuterte Kunstsinn der Griechen der mehr den Intellekt beschäftigenden Poesie bezw. Vokalmusik gegenüber der stärker auf die Sinne wirkenden absoluten Musik die erste Stelle zugewiesen und die Kunst der Instrumentalvirtuosen, mit der augenscheinlich die Theoretiker nicht mehr ganz fertig zu werden vermochten, muß sich begnügen, mit allgemeinen, oft genug wenig schmeichelhaften Bemerkungen kurz abgetan zu werden. Für die uns zunächst noch beschäftigende klassische Zeit vom 7. bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts steht aber durchaus die gegenseitige Befruchtung und Hebung der Musik

und der Poesie im Vordergrunde, derart, daß mehr und mehr größere und freiere Formen, wie sie der rein musikalische Aufbau heischt, auch in der Poesie nachweisbar werden, wofür die mit den erhabenen Ideen der Dichter verbundene Musik als zum mindesten gleichwertige Gegengabe eine gewaltige Steigerung des Ausdrucks in Empfang genommen haben wird. Die bis in die Zeit der Blüte der Tragödie selbstverständliche Personalunion des Dichters und Komponisten schließt in dieser Richtung jeden Zweifel aus. Wenn auch nicht ohne weiteres angenommen werden kann, daß bei den Griechen jederzeit der große Dichter auch hervorragend für Melodie-Erfindung begabt war, so beseelte doch auf alle Fälle den Komponisten dieselbe Auffassung, derselbe Ernst wie den Dichter, war daher eine Mißdeutung der Intention ausgeschlossen.

§ 11. Die Meliker.

»Die Elegie mit ihrer einfachsten Strophenform und die Ausbildung des iambischen Rhythmus neben dem daktylischen waren gleichsam die Vorstufen, auf denen sich der graziöse Bau der lyrischen Poesie erhob. Mit dem Epodos des Archilochos war im Grunde genommen die lyrische Strophe schon fertig. An Archilochos schloß sich denn auch unmittelbar die Entfaltung der lyrischen Poesie an, die noch mit dem 7. Jahrhundert begann und der Literatur des 6. Jahrhunderts die eigentliche Signatur gab.« (Christ Gesch. d. griech. Litt. S. 107.)

Hatten schon die Kriegslieder des Tyrtäos und die Rügelieder des Archilochos neue gegen die Feierlichkeit der Tempelhymnen und der agonistischen Nomoi abstechende Töne angeschlagen, so war das vollends der Fall mit den durchaus der Aussprache subjektiven Empfindens gewidmeten und daher auch nur für Einzelvortrag (Monodie) bestimmten Liedern der im engeren Sinne sogenannten Meliker, der Dichter der Liebe und des Weines. Eine Art Mittelstellung hat der aus dem lydischen Sardes stammende kurz nach Thaletas in Sparta blühende Alkman, unter dessen Dichtungen neben Hymnen und Päanen besonders die Parthenien hervorragen, in denen sich der Preis der Götter in eigenartiger Weise mit subjektiven Elementen mischt, sofern zwischen die eigentlichen Chorpartien sich Episoden einschalten, in denen der Dichter angeredet wird oder seinerseits den Chor oder die Chorführerin anredet usw. Auch die Versmaße, in denen Alkman geschrieben, weisen ihm eine zu den Melikern überleitende Stellung an.

Auch Stesichoros aus Matauros (c. 640—555) gehört zu den zur reinen Lyrik überführenden Dichterkomponisten. Er lebte zu

Himera auf Sizilien und soll zuerst den Chorreigen nach den italischen Kolonien verpflanzt haben, weshalb er seinen Namen erhalten haben soll (er hieß eigentlich Tisias). Seine Dichtungen waren überwiegend episch-lyrische, d. h. sie behandelten Erzählungen des Göttermythus und der Heldensagen in kurzzeiligen lyrischen Maßen. »Die beliebteste Form seiner Gesänge war die daktylo-epitritische (Mischung von Daktylen mit Trochäen und Spondeen) die an alte volkstümliche Kola anknüpfte und trefflich zur gemessenen Gravität der dorischen Tonart stimmte« (Christ S. 121).

Man unterscheidet die Meliker nach den Dialekten, in denen sie dichteten, in ionische, äolische und dorische. Dann gehören aber Alkman und Stesichoros in dieselbe Gruppe mit den erheblich späteren Pindar, Simonides und Bakchylides, und Anakreon in dieselbe mit dem erheblich älteren Archilochos. Halten wir uns an den Inhalt der Dichtungen, an die metrische Form und die ihr entsprechende musikalische Gestaltung, so bleibt die chronologische Ordnung besser gewahrt und die Entwicklung der Formen ist übersichtlicher.

Dann ziehen nun zunächst die Hauptvertreter der äolischen Lyrik, die lesbischen Dichter und Dichterinnen die Aufmerksamkeit auf sich.

Nach Boeckh (Encykl. S. 628) hat das äolische Melos seine Wurzel im kitharodischen Nomos und ist aus der lesbischen Schule Terpanders hervorgegangen. . . . . »Charakteristisch für den Stil der äolischen Meliker sind kleine Strophen von verschiedenartigen Versen oder kleine Systeme gleicher Verse, die aber mannigfacher und kunstreicher als die epischen sind, so daß jedes in sich kleine Strophen bildet. Der Rhythmus hat im ganzen etwas Weiches, Sinkendes (das sich besonders in den logaödischen Versen ausspricht, welche aus Daktylen am Ende in Trochäen übergehen, also aus doppelter Auftaktigkeit zu einfacher umlenken). Diese Lieder sind für den Einzelgesang bestimmt (monodisch). Die Empfindung hat den Ton der Leidenschaft, des Pathos (bei Sappho: flammende Glut der Liebe, bei Alkaios: Haß gegen die Tyrannei, auch Lust des Gelages). . . . . Eine besonders charakteristische Form der äolischen Lyrik war das Skolion, ein von Terpander erfundener Tischgesang, der von den Gästen abwechselnd zur herumgereichten Kithara oder Lyra angestimmt wurde; er enthielt eine feine gnomische Lebensweisheit, woran sich politische oder erotische Ergüsse schlossen.«

Alkaios, dessen Lebenszeit etwa 625—575 anzusetzen ist, stammte aus edler Familie zu Mitylene und war wie Archilochos auch ein streitbarer Kriegsmann, der manchen Feldzug in heimischen

und fremden Diensten mitgemacht hat. Die Zahl seiner Gedichte soll sehr groß gewesen sein (10 Bücher: Trinklieder, Liebeslieder, Kriegslieder und Hymnen an die Götter). Sappho war eine nur wenig jüngere Zeitgenossin des Alkaios. Zufolge politischer Unruhen verließ sie zeitweilig Lesbos und lebte längere Zeit in Sizilien, kehrte aber später nach Lesbos zurück, wo sie auch gestorben ist. Die romantische Erzählung ihrer Liebe zu dem schönen Phaon und ihres Sturzes vom leukadischen Felsen, weil er sie verschmähte, ist eine historisch nicht zu haltende spätere Legende. Außer Sappho erstanden im Laufe des 6. Jahrhunderts in Griechenland noch eine Reihe Dichterinnen derselben Richtung, nämlich die mit Sappho befreundete Erinna auf Lesbos, ferner die Lehrerin Pindars Myrtis aus Anthedon in Böotien, die mit Pindar gleichalterige Schülerin derselben Korinna aus Tanagra; erheblich jünger sind Telesilla aus Argos und Praxilla aus Sikyon. »Die Gedichte des Alkaios und der Sappho sind die melodischsten Schöpfungen der Griechen; das lesbische Dichterpaar hat die einschmeichelnden Logaöden wenn nicht erfunden so doch in der griechischen Lyrik eingebürgert, daneben aber auch choriambische (–⏑⏑–) und ionische Verse (⏑⏑–́–, –́–⏑⏑). In ihren Liedern wiederholt sich in gefälliger Weise dieselbe Periode oder Strophe (μονόστροφα μέλη) . . .; die meisten ihrer Strophen bestanden aus vier Gliedern (τιτράκωλος στρόφη). Die flüssigen und sich musikalischer Behandlung so willig fügenden Strophenformen des Alkaios und der Sappho sind nicht nur im Altertum durch eine Reihe von Jahrhunderten als feststehende Form betrachtet worden (vgl. Horaz' Oden), denen immer neuen Inhalt zu geben den Dichtern eine dankbare Aufgabe deuchte, nein, ihr Gebrauch ist auch heute noch nicht abgestorben.« Nach dem Stoffkreise ihrer Dichtungen gehören in die Gesellschaft des Alkaios und der Sappho auch Ibykos und Anakreon, beide in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunders. Ibykos, der durch Schillers Gedicht der Gegenwart vertraute, stammte aus Rhegium auf Sizilien und führte ein unruhiges Wanderleben als Sänger. Die Sage von seiner Ermordung erklärt sich einfach durch die Ähnlichkeit seines Namens mit dem Wort das im Griechischen die Kraniche bezeichnet (ἴβυκες). Seine Knabenlieder werden den Parthenien des Alkman an die Seite gestellt. Auch Anakreon war ein wandernder Sänger. Er stammte von der ionischen Insel Teos, schloß sich aber wie der etwas ältere Skoliendichter Pythermos von Teos der lesbischen Liederschule an. Er soll 85 Jahre alt geworden sein. Anakreons Name ist ja noch heute sprichwörtlich für heiteren Lebensgenuß, den Preis von Wein, Liebe und Gesang, und besonders seine Trinklieder erhielten sich lange in allgemeiner

Beliebtheit. Seine Strophen zeichneten sich durch sehr große Einfachheit aus, besonders die Glykoneen:

‖: – ◡ – ◡ ◡ – ◡ – :‖ 3 mal).
– ◡ – ◡ ◡ – –

Die unter seinem Namen erhaltenen Lieder sind aber nur zum kleinsten Teile von ihm selbst.

Es geziemt, bei dieser Gelegenheit gleich Asklepiades mitzunennen, den Lehrer des Theokrit (1. Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr.), dessen Versmaße die gleiche Beliebtheit errungen haben. Seine Liebeslieder gehören zu den schönsten Blüten der Liebesposie der Alten und gefallen nicht am wenigsten durch die abgerundete Kürze des Ausdrucks.

§ 12. Die Chorlyrik.

Der Chorgesang hat uns bereits einmal beschäftigt nämlich als Chorreigen, Chortanz. Er tritt nun aufs neue und stärker in den Vordergrund als höchste Steigerung der dorischen Lyrik (Boeckh Encykl. S. 625). »An die Stelle der kleinen äolischen Strophen traten in der dorischen Lyrik größere und zum Teil mannigfaltigere Perioden mit Einschluß großer Epoden, geeignet für den Gesang tanzender Chöre. . . . Die in der elegischen und melischen Lyrik gebräuchlichen Metra waren von der dorischen fast ganz ausgeschlossen . . . dem großen metrischen Gliederbau entsprach der Inhalt des dorischen Gesanges . . . die Gedanken haben einen größeren Umfang. So haben die Dorer den höchsten Stil der Lyrik geschaffen.« Blicken wir auf die bisher von uns erörterten Kompositionsgattungen zurück, so waren von denselben monodisch die Gesänge der Aöden und Rhapsoden, die Nomoi und die Lieder der äolischen Meliker. Die Hymnen der ältesten Zeit waren ebenfalls überwiegend monodische, doch enthielten zum mindesten die Päane chorische Elemente in den für dieselben charakteristischen Jubelrufen (Ἰὴ Παιάν). Selbstverständlich ist aber der Chorgesang für die Prosodien (die Prozessions- und Umzugslieder), Gymnopädien, Parthenien, Pyrrhichen, Embaterien und Hyporcheme, bei denen der Melodie die Aufgabe zugewiesen ist, die Bewegungen eines Chors rhythmisch zu regeln; es ist daher anzunehmen, daß er besonders seit Thaletas' Berufung nach Sparta sich immer mehr eingebürgert und auch anderweit verbreitet hat. Die Mehrzahl dieser Gattungen bedingt eine gewisse Gravität oder doch Energie; die Hyporcheme vergleicht zwar Athenäus mit dem späteren ausgelassenen Tanz der Komödie, dem Kordax, doch trifft das jedenfalls nur für die spätere Entwicklung zu. Der weichere, mehr subjektive Charakter der melischen Dichtungen kam wohl zuerst durch die

Skolien in die Chorlyrik; doch mögen auch die Hymenäen, die Brautchöre, die ursprünglich den Päanen nahe verwandt waren (aber mit der Anrufung Hymens: Ὑμέναι᾽ ὦ), besonders in der Gestalt der Epithalamien (Chöre vor dem Brautgemach) wie sie Sappho gedichtet, früher dazu beigetragen haben, den Charakter der Chorlyrik zu vermannigfaltigen.

Aus dem für Chor bestimmten Skolion zum Preise einer zu feiernden Persönlichkeit entwickelte sich zunächst das Enkomion (auch ἐπικώμιος ὕμνος »Preislied«) und schließlich das den Siegern der großen Festspiele gewidmete Epinikion (»Siegeslied«), in welchem die Kunst des Strophenbaues ihren Höhepunkt erreichte. Chorische Elemente enthielt auch seit den ältesten Zeiten die Totenklage (θρῆνος, οἶκτος, ἐπικήδιον) sofern sie Einzelgesang mit Klagerufen des Chors mischte; später nahm auch sie geschlossene Form als reiner Chorgesang an.

Von Anfang an chorisch war der Dithyrambos, »ursprünglich ein bacchisches Festlied zu Ehren des Weingottes Dionysos, von dem schwärmenden θίασος gesungen«. Seine eigentliche Heimat war (nach Aristoteles Polit. VIII. 7) Phrygien. Schon Archilochos spricht vom dithyrambischen Chor. Doch erhielt der Dithyrambos seine erste eigentliche künstlerische Ausbildung durch Arion von Methymna, der zu Korinth am Hofe des Periander (628—585) lebte. Derselbe stellte in Korinth zuerst einen größeren Chor (von 50 Mitgliedern, Knaben und Männer mit einem Flötenspieler in der Mitte) im Kreise um den Altar des Dionysos auf (κύκλιος χόρος) und studierte ihm Dithyramben ein (Proklos, Chrest. 244, 26 und 245, 14). Doch fand der Dithyrambus seine Hauptpflegestätte in Athen, zuerst durch Lasos von Hermione (zu Ende des 6. Jahrhunderts). Nach Suidas hat Lasos zuerst die Aufnahme des Dithyrambus in die musikalischen Agone der athenischen Feste durchgesetzt. Nach dem Bericht der Parischen Marmor-Inschriften siegte bei dem ersten dithyrambischen Agon 508 ein Hypodikos aus Chalkis. Aristophanes (Wespen 1410) erwähnt eine Konkurrenz des Lasos mit Simonides, bei der Lasos unterlag. Plutarch De musica 29 berichtet: εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διεῤῥιμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν.« Die hier erwähnte αὐλῶν πολυφωνία ist natürlich von den Verfechtern der Mehrstimmigkeit bei den Griechen ins Gefecht geführt worden, bedeutet aber zweifellos nichts weiter als eine Erweiterung des Tonumfangs der Auloi und eine reichlichere Verwendung ihrer Mittel, anscheinend auch des Überblasens und des Wechsels der Register. In Athen entwickelte

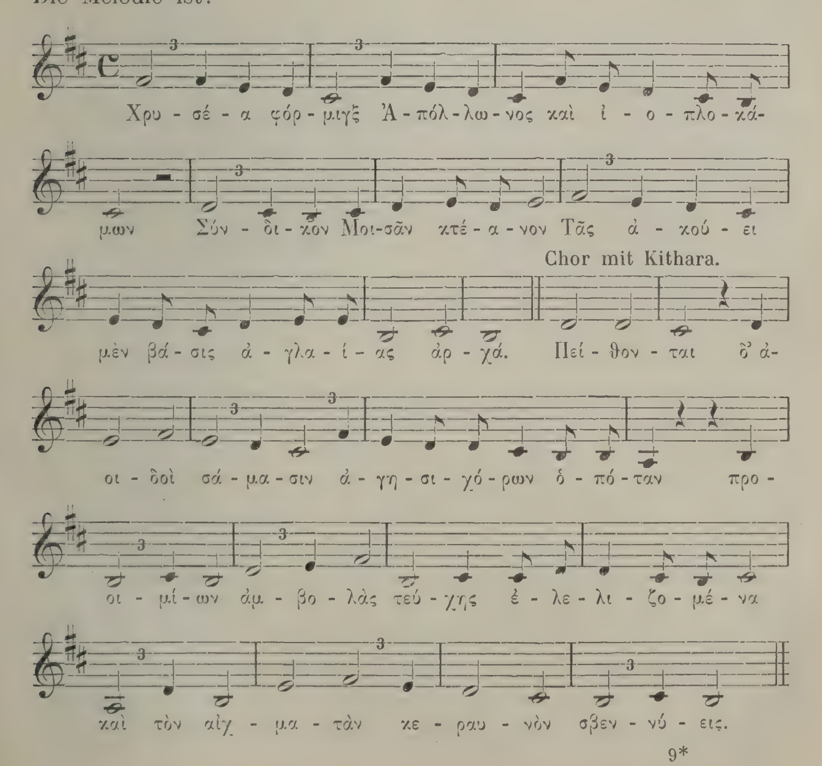
sich aus dem Dithyrambus die Tragödie, doch behielt er auch dauernd seine Bedeutung als selbständige Kunstform, die aber durch Aufnahme virtuoser monodischer Sätze schließlich mit dem für Chor berechnete Teile aufnehmenden agonistischen Nomos identisch wurde (unter Philoxenos, Timotheus u. a. in nach-perikleïscher Zeit [4. Jahrhundert]).

Die Hauptrepräsentanten der Hochblüte der reinen Chorlyrik vor ihrer Fortentwicklung zum Drama und vor ihrer Auflösung ins Virtuose sind Simonides, Pindar und Bakchylides.

Simonides von Keos, nicht zu verwechseln mit dem hundert Jahre früheren Iambendichter Semonides von Amorgos, war 556 auf der ionischen Insel Keos geboren, lebte zuerst am Hofe des Hipparch zu Athen, nach dessen Ermordung (514) in Krannon und Larissa in Thessalien, wo er bei dem Einsturze des Saales, der den Skopas und andere Tischgenossen verschüttete, wunderbar errettet wurde. Nach der Schlacht bei Marathon (490) treffen wir ihn wieder in Athen, wo er mit einer Elegie auf die gefallenen Vaterlandsverteidiger den Äschylos ausstach und auch 477 im dithyrambischen Agon siegte (gegen Lasos?). Kurz darauf ging er nach Sizilien an den Hof Hierons von Syrakus, wo er 468 starb. Obgleich Simonides augenscheinlich sich gern in Herrschergunst sonnte und seine Kunst gegen gute Honorare ausübte, so daß ihn mit Recht der Vorwurf gemacht wird, daß er »die Poesie von ihrer erhabenen Höhe herabgezogen« (Christ S. 123), ist er doch zweifellos einer der allerbedeutendsten Lyriker, wie erhaltene Fragmente seiner Elegien, Päane, Skolien, Epinikien, Enkomien, Dithyramben und Threnoi beweisen. Sehr gesucht waren auch seine poetischen Epigramme für Weihgeschenke.

War Simonides mehr Hofdichter, so zog es Pindar vor, wie er zu sagen pflegte, »sich statt anderen zu leben« (Christ 128). Seine Kunst gehörte der griechischen Nation im weitesten Sinne, und wenn er einmal an einem Hofe auftauchte, wie z. B. 472 gleichzeitig mit Simonides in Syrakus, so zog er doch schnell wieder von dannen. Vor allem nahm er nach Möglichkeit an allen nationalen Festspielen teil. Wie kaum ein anderer außer Homer wurde aber auch er mit Stolz von der Nation geschätzt und sein Leben mit allerlei Sagen umwoben. Pindar ist 522 zu Theben geboren und starb wahrscheinlich 448 zu Argos, wie man sagt, im Theater. Daß Lasos von Hermione sein Lehrer gewesen, wird bezweifelt, dagegen soll die Myrtis ihn in der Dichtkunst unterwiesen haben. Schon mit 20 Jahren tritt er mit seiner 10. pythischen Ode als Verfasser eines Epinikion an die Öffentlichkeit. Ein politischer Dichter ist freilich Pindar nicht gewesen; die laue Haltung Thebens in dem Unabhängigkeitskampfe des Hellenentums gegen die Perser

hat er leider geteilt. Die Werke Pindars umfaßten 17 Bücher und bestanden aus 2 Büchern Hymnen, Päane und Dithyramben, 3 Büchern Parthenien, 2 Büchern Hyporcheme, und 4 Büchern Enkomien, Threnoi und Epinikien, außerdem auch Daphnephorien, Prosodien und Skolien, sämtlich ausschließlich für den Chorgesang bestimmt, so daß Pindar so recht eigentlich der Hauptrepräsentant der Chorlyrik ist. Fast vollständig erhalten sind die Epinikien, im übrigen nur einzelne Bruchstücke (Threnoi, Dithyrambos, Hyporcheme, Skolien). Unter den erhaltenen Resten antiker Musik befindet sich auch der Anfang der ersten pythischen Ode Pindars Χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος, dessen Echtheit heute nicht mehr bezweifelt werden kann, da der angefochtene Umstand, daß dies Stück teilweise mit Instrumentalnoten aufgezeichnet ist, durch den 2. delphischen Apollonhymnus, der 1894 bekannt wurde, vielmehr zu einem Beweise der Echtheit geworden ist. Die Melodie ist einfach aber ansprechend. Anfechtbar kann höchstens die hohe Tonlage scheinen, die allerdings auf eine Zeit deutet, welche bereits der Kithara die *f*-Saite zugefügt hat, also nach Timotheus (um 400). Die Melodie ist:



Leider ist die Melodie nicht für die ganze Strophe erhalten (sie fehlt für die letzten 30 Silben). Aus den aristotelischen Problemen (15) wissen wir ja, daß die Melodie der Antistrophe derjenigen der Strophe nachgebildet war; dagegen hatten die Epoden (ἐπῳδοί) anderes Gemäß und daher auch andere Melodie. Das 1. pythische Epinikion, das den Hieron von Aitna als Sieger im Wagenrennen feiert, hat 15 Einzelstrophen, die sich zu je drei als Strophe, Antistrophe und Epode gruppieren. Sonach wäre unser Melodie-Bruchstück im ganzen 10mal im Verlauf des Gedichtes zur Anwendung gekommen. Daß in demselben anscheinend Solovortrag (Monodie) und Chor wechseln, ist wohl etwas auffallend, da uns bestimmte Angaben über solche Konstruktion nicht überliefert sind; doch ist uns auch das Gegenteil nicht verbürgt. Daß für antistrophisch angelegte Gesänge der Chor in zwei Halbchöre geteilt wurde, die wohl in der Epode zusammen sangen, wissen wir; vermutlich haben innerhalb der einzelnen Strophe die Führer der Halbchöre gelegentlich monodische Partien erhalten. Wie sich durch die κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν das Ganze weiter vermannigfaltigte, können wir nur vermuten.

Neben Simonides und Pindar steht als würdiger Genosse der jüngere Zeitgenosse (ein Neffe des Simonides) Bakchylides von Keos, den Plutarch De musica 17 neben Alkman, Pindar und Simonides als Komponist von Parthenien nennt. Durch einen neuerlichen ägyptischen Papyrusfund sind 13 Epinikien und 6 Dithyramben des Bakchylides zu den bisherigen nur unbedeutenden Fragmenten seiner Poesien gekommen (Ausgaben von Kenyon London 1897 und Blaß 1900), wodurch seine Wertschätzung erheblich gestiegen ist. Eine Nachahmung des Stils des Bakchylides soll nach Christ 124 die 5. Ode des 1. Buches von Horaz sein (»Pastor cum traheret per freta maribus«). Auch Timokreon von Rhodos gehört noch in dieselbe Zeit der Hochblüte der Chorlyrik. Seine Stärke war das Skolion, das Trinklied, das er zum Spottlied umwandelte.

Eine wichtige Notiz gibt uns noch Plutarch De musica 20 über die Beschaffenheit der Melodien des Pindar und Simonides, indem er hervorhebt, daß Phrynichos, Äschylus (wie überhaupt alle Tragiker) und auch z. B. noch Pankrates (ein späterer Lyriker) sich nicht aus Unkenntnis der Chromatik enthalten hätten sondern aus künstlerischer Überzeugung; Pankrates selbst sage, daß er den sogenannten alten Stil, den des Pindar und Simonides zum Vorbilde nehme. Wir dürfen aus dieser Notiz wohl entnehmen, daß die Melodik der monodischen und Chorlyriker des 6. Jahrhunderts sich der Chromatik durchaus enthielt; ob auch der Enharmonik, ist fraglich, doch ebenfalls nicht unwahrscheinlich. Die

Enharmonik mit Spaltung des Halbtons in Vierteltöne wird wohl nicht lange vor Entstehung des Dramas und Entwicklung des dithyrambischen Virtuosentums gesetzt werden müssen.

Mit unserer heutigen Chormusik hatte, wie wir sehen, die griechische Chorlyrik wenig Ähnlichkeit, nicht nur darum, weil sie der harmonischen Mehrstimmigkeit entbehrte, sondern auch darum, weil sie fast durchweg mit Tanz oder Pantomime verbunden war (Boeckh Encykl. S. 512): »In der Zeit der ausgebildeten dorischen Lyrik sang der tanzende Chor. In dieser Weise wurden die lyrischen Hymnen und Päane aufgeführt, ebenso die Enkomien und besonders die Epinikien, ferner die Parthenien, Threnen und die hyporchematischen Gattungen der Poesie. Die begleitende Instrumentalmusik konnte zum Teil von den Tanzenden ausgeübt werden; gewöhnlich war dies aber nicht der Fall. Wir sind zu dem Urteile berechtigt, daß in der dorischen Lyrik eine vollkommene Harmonie des Gedankens und Sprachausdrucks mit dem Rhythmus der Melodie und dem Tanz stattfand. Die höchste Kunst erreichte aber die Chorlyrik in dem Vortrage des Dithyrambus, der ursprünglich nur im Ausdruck bacchischer Begeisterung an den dionysischen Festen zu voller Entwicklung gelangte. Er war anfänglich strophisch wie die dorische Lyrik, und der ihn ausführende kyklische Chor, der seinen Namen von der Form seiner Tänze (im Kreise) hatte, bestand wie die übrigen Chöre aus Dilettanten (ἐλέυθεροι). Als später die strophische Form abgestreift wurde, konnten (nach ψAristoteles Probl. 15) die kunstvoll verschlungenen Tanzfiguren und die verwickelten Musikformen nur durch Künstler vom Fach (ἀγωνισταί) dargestellt werden.«

IV. Kapitel.

Das Drama.

§ 13. Drama mit Musik und Musikdrama.

Die dritte große Hauptphase der Entwicklung der Poesie bei den Griechen zeitigte die dramatische Dichtung. Es ist müßig, darüber zu streiten, ob das Drama gegenüber dem Epos einen Fortschritt, eine Gipfelung bedeutet oder nicht; aber zum Beweise, daß die Bejahung der Frage keineswegs selbstverständlich ist, diene wenigstens der Hinweis auf die Bescheidenheit, mit welcher der vielleicht größte, jedenfalls der kraftvollste und ursprünglichste

Tragödiendichter des Altertums, Äschylus, sich dem Homer unterordnete, indem er seine Werke »Brosamen vom Tische des Homer« nannte. Ein unbefangenes Urteil wird sich mit Recht sträuben, solche Geistesfürsten wie Homer und die drei großen Tragiker ihrer Größe und Bedeutung nach gegeneinander abzuwägen, ihnen irgendwie verschiedene Rangstufen zuzuweisen. Dagegen steht aber natürlich außer Frage, daß dem gesamten geistigen Besitzstande nicht nur der Hellenen sondern auch der mit freudigem Stolze deren Erbe antretenden Nachwelt in der dramatischen Dichtung ganz neue hoch wertvolle Schätze zuwuchsen und daß die Hauptrepräsentanten dieser neuen Kunst sich mit demselben Anspruch auf Unsterblichkeit als würdige Genossen neben den gewaltigen Schöpfer des Epos stellen. Schwerer wird es uns heute, auch den Lyrikern, selbst Pindar nicht ausgenommen, den gleichen Rang ohne Reserve zuzugestehen, vielleicht nur darum, weil ihre Ideenwelt eine begrenztere ist, weil ihre Werke uns nicht in gleichem Maße mit der Wirkung des Erhabenen zur staunenden Bewunderung zwingen wie die großen Epen und Tragödien. Dagegen räumen wir wiederum willig den von keiner Folgezeit übertroffenen Meistern der antiken bildenden Kunst die höchsten Ehrenplätze neben den größten Dichtern ein.

Freilich fehlt uns für die volle Würdigung der Leistungen der Lyriker vielleicht gerade die wichtigste Vorbedingung, nämlich die Kenntnis ihrer Melodien. Zumal für die Meliker, die liebenswürdigen Kleinkünstler der poetisch-musikalischen Einkleidung des intimeren Empfindens, ist dieser Mangel erhaltener Denkmäler zweifellos in hohem Grade verhängnisvoll. Denn wenn auch außer Zweifel steht, daß die gesamte Entwicklung der Musik im Altertum sich, verglichen mit der Musik der Neuzeit, in sehr bescheidenen Grenzen gehalten und sich durchaus auf einstimmige Melodiebildung beschränkt hat, so lehrt uns doch die Literatur des Volksliedes, welche Reize auch auf diesem beschränkten Gebiete sich zu entfalten vermögen. Die innige Verquickung von Poesie und Musik, welche gerade für die Lyrik des Altertums feststeht, zwingt zu der Annahme, daß die — noch obendrein auch nur in sehr geringer Zahl auf uns gekommenen — Gedichte der Meliker uns nur eine höchst mangelhafte Unterlage für die Beurteilung ihrer Kunst bieten, nur Schatten ihres Wesens vorstellen. Allerdings ist aber auch nicht zu übersehen, daß dem subjektiven Empfinden bei den Alten doch nicht annähernd in dem Maße die Zunge gelöst war wie in der Lyrik, die wir heute als die Krone der Gattung schätzen, derjenigen Goethes. Die erste Abwendung von der in der älteren und auch in der volksmäßigen Lyrik der Griechen herrschenden Neigung

zur Form mythologischer Personifikation, die dem Epos nahe verwandt ist, erfolgte anscheinend in der Gestalt der Fabel, des Spottgedichtes, Streitliedes und weiterhin des Trinkliedes. Selbst die erotische Dichtung nimmt gewöhnlich noch die Form der Erzählung an oder aber geht in der Form der Anrede direkt ins Dramatische über. Der rein lyrische Empfindungsausdruck wurde offenbar überhaupt erst spät auf dem Umwege über das Drama gefunden. Daß wir nicht wissen, welcher Art die Zutaten gewesen sein mögen, mit welchen die Musik als Gesangsvortrag oder instrumentales Vor-, Zwischen- und Nachspiel die epischen Dichtungen verschönte, mögen wir verschmerzen, ja es steht vielleicht sogar zu vermuten, daß dieselben unserm Geschmacke nicht mehr recht zusagen würden. Und vielleicht wäre es mit der Musik zu den Tragödien, wenn auch nicht durchweg, so doch zum guten Teile nicht viel anders bestellt. Denn während sowohl die Poesie als die bildenden Künste tatsächlich bereits im Altertum in den Vollbesitz der Mittel des Ausdrucks gelangt sind, hat die Musik nachweislich eines ihrer allergrößten Wirkungsmittel, die Mehrstimmigkeit, erst lange nach dem Untergange der antiken Kultur überhaupt erstmalig gefunden. Die den griechischen Komponisten zur Verfügung stehenden musikalischen Ausdrucksmittel würden unter allen Umständen nicht den Eindruck einer zu voller Höhe gesteigerten Kunstübung machen können. Dieser schwerlich anfechtbare Schluß mag uns wenigstens einigermaßen über den Verlust der Musik zu den Dichtungen der großen Tragiker trösten. Der ärmliche Rest der Melodie eines Chorgesangs aus dem Orestes des Euripides, welcher vor wenigen Jahren (1892) gefunden wurde, ist gewiß nicht geeignet, diese Überzeugung zu erschüttern, obgleich die Berichte der Schriftsteller die Vermutung nahelegen, daß vor Euripides die Melodik der Chorgesänge eine unserem Empfinden näherstehende gewesen ist (die Chromatik soll erst Agathon [seit 416] in die Tragödie eingeführt haben [Plutarch Quaest. conv. III. I. 1]).

Wenn das musikalische Drama der Neuzeit sowohl in seinen ersten Anfängen (bei den Florentiner Erfindern der Stile recitativo um 1600) als besonders in seiner heutigen Vollendung durch Richard Wagner gern mit der antiken Tragödie in Parallele gestellt wird, so ist aber dabei nicht zu übersehen, welcher ungeheure Abstand zwischen der Rolle der Musik bei solcher Vereinigung der musischen Künste dort und hier besteht. Zum mindesten wird man sagen müssen, daß Poesie und Musik ihre Stellungen getauscht haben, daß in demselben Maße heute der Anteil der Musik am Ausdruck größer ist als der der Poesie, wie bei den Alten der Anteil der Poesie über den der Musik überwog; das gilt aber

ebenso für das Musikdrama Wagners wie für die ältere Oper, bei der nur durch die ästhetische Minderwertigkeit der Dichtungen ein schlimmes Mißverhältnis bedingt wurde, welches das Niveau der ganzen Kunstgattung herabdrückte. Bedenkt man, welcher gewaltige Anteil in Wagners Musikdrama der Instrumentalmusik nicht nur an der Ausdeutung sondern sogar an der Weiterführung der dramatischen Entwicklung zufällt, daß aber dieser Anteil in der antiken Tragödie gänzlich in Wegfall kommt, so wird man mindestens sagen müssen, daß die antike Tragödie ein Drama war, in welchem die Musik als Gesang mitwirkte, daß dagegen im modernen die Musik eine in ganz eminentem Maße herrschende Stellung einnimmt. Andererseits ist wiederum nicht zu übersehen, daß das Rezitativ, die bloße Stilisierung des Tonfalles der Rede zu musikalisch meßbaren Intervallen, welche bekanntlich in der Absicht der Erneuerung des antiken Tragödienstils von den Florentinern erfunden wurde, der antiken Tragödie unbekannt gewesen ist. Dieselbe kannte vielmehr nur den Unterschied zwischen wirklichem Gesange und wirklich gesprochener Rede, letztere zwar auch in der bereits von Archilochos aufgebrachten παρακαταλογή, die man aber keinerlei Recht hat, für das Mittelding zwischen Sprechen und Singen zu erklären, welches die Florentiner als Rezitativ geschaffen haben. Die Parakataloge war vielmehr auch im antiken Drama nichts anderes als die zeitweilige Ersetzung des Gesangs durch gesprochene Rede aber mit weitergehender, wahrscheinlich sehr beschränkter Fortführung der Mitwirkung der Instrumentalbegleitung, welche das Wiederaufnehmen des Gesangs erleichterte. Die Feststellung dieser sehr bedeutenden Unterschiede zwischen dem antiken Drama mit Musik und dem modernen Musikdrama ist gewiß kein Grund, das letztere geringer zu achten, als wenn es sich als eine wirkliche Parallelbildung des ersteren aufrecht erhalten ließe. Im Gegenteil muß uneingeschränkt ausgesprochen werden, daß erst das moderne Musikdrama die drei zusammenwirkenden Künste alle drei im Vollbesitz ihrer Mittel zeigt, wobei die Überlegenheit der Musik an Unmittelbarkeit der Wirkung bei ihrer Doppelverwendung als Träger des Wortausdrucks und als selbständige Darstellung des Ideengehaltes der Dichtung notwendig der Musik eine Präponderanz verschaffen mußte, welche ihr im Altertum durch die Beschränktheit ihrer Mittel ebenso notwendig versagt war.

Die neuere Forschung hat übrigens eine erheblich stärkere Durchsetzung des antiken Dramas mit wirklichem Gesange ergeben als man früher annehmen zu müssen glaubte, sofern nämlich nicht nur die Chöre sondern auch viele Teile der Parte der Schauspieler gesungen wurden.

§ 14. Die Wurzeln des Dramas.

Die dramatische Dichtung ist nicht nur nachweislich auf hellenischem Boden aus der Lyrik ganz allmählich erwachsen, also keinesfalls irgendwoher importiert worden, sondern es scheint sogar, daß sie auch nur in Griechenland erfunden worden ist und von dort aus sich über die Welt verbreitete; die frühere Annahme, daß wenigstens die Inder selbständig gleichfalls auf diese Dichtungsform gekommen wären, ist in neuerer Zeit mit starken Gründen angefochten worden (vgl. E. Windisch »Der griechische Einfluß im indischen Drama« Berlin 1882); dagegen soll das allerdings in unbedeutenden Anfängen stecken gebliebene chinesische Drama selbständigen Ursprungs sein (Christ a. a. O.).

Bei der Streitfrage nach dem Ursprunge der dramatischen Dichtung ist nicht zu übersehen, daß dieselbe zweifellos eine doppelte Wurzel hat, nämlich einerseits in der Überführung der Sprache aus der erzählenden oder kontemplativen Form in die Form der lebendigen Anrede und Gegenrede (in der ersten und zweiten Person) und andererseits in der sichtbaren, mimischen Darstellung einer Handlung. Beide Elemente sind nicht nur zweifellos und nachweislich älter als das Drama, sondern beide sind auch außerhalb des Hellenentums für frühere Zeit anzunehmen. Das Entscheidende ist daher die Verschmelzung beider Elemente durch die Griechen. Speziell für Griechenland selbst liegt eine ganz allmählich gesteigerte Vorbildung beider Elemente ziemlich offen zutage. Schon in den homerischen Epen, besonders in der Iliade treten Rede und Gegenrede wiederholt so lebendig heraus, daß das »ὥς φατο« oder »προσηύδα« usw. des Historicus fast entbehrlich scheint und nur eben die mimische Darstellung fehlt, statt deren die Phantasie in Anspruch genommen wird. Da auch im wirklichen Drama der Griechen die eigentliche Aktion nur im bescheidensten Maße auf der Bühne selbst zugelassen wurde, so ist die Verwandtschaft des Drama mit solchen Teilen des Epos tatsächlich eine außerordentlich große. Bei aller ästhetischen Würdigung der feinsinnigen Unterscheidung der Metra wird man doch zugeben müssen, daß schließlich der Hexameter für das Drama ebensowenig eine Unmöglichkeit wäre, wie spätere Zeiten die Iamben als doch auch für das Epos möglich erwiesen haben. Also auch dieser Unterschied ist an sich eigentlich kein prinzipieller. Wie die Lyriker dann in umfassendster Weise sowohl inhaltlich als formal die einzelnen Elemente des Dramas vorgebildet haben, hatten wir mehrfach Gelegenheit zu bemerken; ich erinnere nur an die streitbaren Spottverse des Archilochos und an die Einzelreden der Chorführerinnen

in den Parthenien des Alkman. Alle Lyrik aber ist ja, darüber besteht wohl kein Zweifel, sobald sie in der ersten Person spricht, selbst wo sie kontemplativ bleibt, geschweige wo sie zur Form der Anrede übergeht, und vollends, wo sie Gegenrede findet, an sich durchaus dramatisch. Daß eine stärkere Ausbreitung lyrischer Momente dem im engeren Sinne Dramatischen, nämlich dem Fortschreiten der Handlung, hinderlich sein kann, ist ein ökonomischer Gesichtspunkt, der überhaupt erst in Frage kommen kann, wenn das Drama voll entwickelt dasteht und es sich darum handelt, das Interesse nicht ungebührlich lange auf eine Person zu konzentrieren — beiläufig bereits ein sehr strittiges Problem, wie alle Monologe vom Gefesselten Prometheus des Äschylos ab bis in die neueste Zeit hinein genugsam belegen. In den Chorgesängen der älteren griechischen Tragödie muß man sogar ein dem erst allmählich deutlicher sich herausbildenden eigentlichen dramatischen Prinzip fremdes kontemplatives Element sehen, das einstweilen noch den strengen Zusammenhang mit dem Epos einerseits und der Lyrik im engeren Sinne andererseits wahrt; daher seit Euripides die allmähliche Zurückdrängung des Chors aus seiner ursprünglichen Bedeutung als idealer Zuschauer und Repräsentant des »sittlichen Bewußtseins des Volks« (Christ S. 177) in die einer als Partei an der Handlung beteiligte Menge oder seine Degradation zum bedeutungslosen Spender gelegentlicher musikalischer Einlagen (besonders seit Agathon).

Dieses (nur ganz allmähliche) Zurücktreten der Bedeutung des Chors verwischt aber stark den eigentlichen Ursprung des Dramas; denn daß dasselbe direkt aus den dithyrambischen Chorgesängen ohne Solisten hervorgegangen ist, steht fest. Damit gewinnt aber die andere Wurzel des Dramas, die sichtbare mimische Darstellung einer Handlung als das die Identität der neuen Kunstgattung wahrende das Übergewicht. Daß auch diese ihre Vorgeschichte hat, haben wir schon mehrfach bemerkt. Ich erinnere an Chrysothemis, der zuerst als kitharodischer Nomossänger im Prachtgewande auftrat und so gleichsam Apollo selbst vorstellte; desgleichen gehören hierher die Embaterien, Prosodien, Aphodien, Pyrhiche, Gymnopädien, Apodeixeis, Parthenien und vollends die pantomimischen Hyporcheme, also die gesamte Literatur der Chortänze. Auch der nicht gesungene sondern nur von Instrumenten begleitete Reigen ist doch letzten Endes Schaustellung, also eine nicht gering anzuschlagende Pflege des mimischen Elements, das am Zustandekommen des Dramas in so hervorragendem Maße beteiligt ist. Ohne Zweifel spielten Allegorie und mystische Symbolik bei allen diesen Aufführungen eine Rolle, besonders wissen wir

bestimmt, daß das bei vielen gottesdienstlichen Handlungen der Fall war, z. B. wurde Apollons Kampf mit dem Drachen mimisch dargestellt (O. Müller Gesch. der griech. Litt. II. 25), desgleichen die Bewachung des jungen Zeus durch die Daktylen und Korybanten (Christ Gesch. der griech. Litt. S. 142); und der Mythus von Demeter und Persephone, wie er bei den eleusinischen Mysterien vorgeführt wurde, wahrscheinlich nur mimisch, höchstens mit wenigen erläuternden Sprüchen (O. Müller l. c.), hieß geradezu τὰ δρώμενα (δρᾶν ist der allgemeine Ausdruck für geheimnisvolle Handlungen beim Götterkult; Iw. Müller Handbuch der klassischen Altertumswissensch. V. 3. S. 124). Auch eine arkadische Feier, die Rückkehr der Persephone auf die Erde, sowie eine samothrakische, die herumirrende, die Tochter suchende Demeter wurden dramatisch dargestellt (das.). Was dabei gesprochen wurde (τὰ λεγόμενα) hatte nur orientierende, erläuternde Bedeutung, und war wohl nicht kunstmäßig gestaltet.

Von entscheidender Bedeutung für die Entstehung des Dramas wurde aber der Dionysos-Kultus, mit welchem das griechische Drama insofern dauernd verbunden blieb, als dramatische Aufführungen lange Zeit ausschließlich an den Dionysosfesten stattfanden. Der Dionysoskultus brachte nach dem ausdrücklichen Zeugnis der antiken Schriftsteller dem Drama zwei der allerwichtigsten Elemente zu, nämlich die *Verkleidung* bezw. Maskierung und das *tragische Pathos*. Beide fallen insofern im Ursprung zusammen, als der Ausdruck tragisch, von τράγος »Bock« direkt auf die halb in Bocksgestalt vorgestellten derben, behaarten Urmenschen, die den Dionysos begleitenden Satyrn, hinweist.

Die letzte Vorstufe des Dramas als Dichtungsform ist der *Dithyrambus*, eine, wie bereits erwähnt, durchaus dem Dionysosdienste eigentümliche Spezies der Chorlyrik, die aber schon Archilochos kannte und als deren Vertreter wir Arion, Lasos von Hermione, Simonides, Pindar und Bakchylides nennen konnten. Der *Name* der Dichtungsform ist gänzlich rätselhaft; denn θρίαμβος = Triumph ist wahrscheinlich nur eine verkürzte Form des Wortes; dagegen weist wohl der Name des mit Weinlaub umschlungenen Stabes des Bacchanten, des Thyrsos, auf eine unbekannte gemeinsame Wurzel hin.

Wenn auch der Dithyrambus überhaupt ein erheblich höheres Alter hat, so kommt doch derselbe als spezielle Wurzel des Drama erst in der Form in Betracht, die ihm *Arion* (c. 600) gegeben, nämlich als kunstvoller von einem Chor von 50 im Kreise aufgestellten Sängern vorgetragener strophischer Gesang. Da nach Aussage des Suidas Arion zugleich der Erfinder der tragischen Weise (τραγικοῦ τρόπου εὑρετής) genannt wird und zuerst in Versen

sprechende Satyren eingeführt haben soll (σατύρους ἐνεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας), so scheint es, daß der Kreischor des Arion ein Satyrchor war und daß dessen Gesänge der ernsten Art angehörten, aus welcher die Tragödie hervorging. Denn sowohl vorher als späterhin waren Dithyramben auch weinbegeisterte Gesänge zu Ehren des Dionysos, welche mit Tragik nichts zu tun hatten. Doch ist die Existenz tragischer Chöre mit denen des Arion in Korinth ungefähr gleichzeitig für das nahe Sikyon bezeugt und zwar durch Herodot (V. 67): »τὰ πάθεα αὐτοῦ (nämlich des Adrast) τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε.« Wenn auch ein später mehrfach genannter sikyonischer Tragiker dieser Zeit, Epigenes, nicht gut aufrecht erhalten werden kann, so ist doch somit ein gewisser Anspruch der Dorier, den Athenern die Tragödie vorgebildet zu haben, nicht ganz abzuweisen.

Aristoteles sagt (Poetik 4): »ἡ μὲν τραγῳδία ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον κατὰ μικρὸν ηὐξήθη«, was nicht wohl etwas anderes besagen kann, als daß die Tragödie sich ganz allmählich aus den Einzelreden der Chorführer des Dithyrambos entwickelt habe, d. h. Aristoteles sieht begreiflicherweise bereits in der Tragödie nicht mehr eine Fortentwicklung der Chorkomposition sondern vielmehr die allmähliche Herausbildung der nicht chorischen Elemente; in ähnlicher Weise leitet er die Anfänge der Komödie aus den derben Scherzen der Chorführer bei den bakchantischen Umzügen der Dionysosfeste ab (ἡ δὲ κωμῳδία ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἐξαρχόντων). Daß diese Anfänge der Tragödie besonderer Solisten und Berufsschauspieler gänzlich entbehrten, bestätigt auch Athenäus (p. 630): »συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία«, sowie Diogenes (III. 56): »τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν [ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν]«. Auch insofern sind die Einzelreden der Chorführer eigentlich die Keime des wirklichen Dramas, als sie sich nach Aristoteles (Poet. 4 und Rhet. III. 1) durch anderes Metrum (trochäische Tetrameter, später iambische Trimeter) von den Chorgesängen abhoben.

Das κατὰ μικρόν des Aristoteles ist anscheinend sehr wörtlich zu nehmen; denn es liegt über ein halbes Jahrhundert zwischen der Neuerung des Arion und den sikyonischen Anfängen der Tragik und dem Auftreten des Thespis. Freilich wäre es verkehrt, sich vorzustellen, daß die Hauptleistung dieser Zeit die Fortbildung der von Arion geschaffenen Keime des Dramas gewesen wäre. Ist es doch das Jahrhundert des allgemeinen Aufblühens der Lyrik und zugleich dasjenige, in welchem die pythischen Spiele

ihre feste Organisation erhalten. Dagegen werden wir keinen Fehlschluß machen, wenn wir annehmen, daß nach Aufkommen des Dithyrambus bereits im 6. Jahrhundert die Nomenkomposition sich stark nach Seite einer dem Dithyrambus verwandten Anlage umbildete. Die Beweise, daß beide Kunstgattungen schließlich im 5. und 4. Jahrhundert zu einer einzigen verschmolzen, werden wir weiterhin kennen lernen. Als Geburtsjahr der eigentlichen Tragödie gilt 536, wo Thespis aus dem attischen Dorfe Ikaria von den Peisistratiden nach Athen gezogen wurde und daselbst eine Tragödie aufführte, in welcher nach den Aussagen der Schriftsteller zum ersten Male außer dem Chor ein Schauspieler (ὑποκριτής) auftrat. Die durch Horaz (Ars poetica V. 276) in die Welt gesetzte Fabel von dem Thespiskarren beruht auf einer Verwechslung mit den Spottreden vom Festwagen bei den Umzügen der Dionysosfeste, aus denen die Komödie hervorging. »Wie die Tragödie in jener ältesten Zeit beschaffen war, und worin sich die altattische von der peloponnesischen unterschied, darüber läßt sich nichts Bestimmtes aufstellen und davon hatte selbst Aristoteles keine klare Vorstellung mehr« (Christ S. 154). Als Titel von Tragödien des Thespis verzeichnet Suidas Ἆθλα Πελίου [ἢ Φόρβας], Ἱερεῖς, Ἠίθεοι, Πενθεύς, doch sind das wahrscheinlich diejenigen, welche nach Aussage des Aristoxenos (bei Diogenes Laertios V. 92) Heraklides Pontikus $1\frac{1}{2}$ Jahrhunderte später unter dem Namen des Thespis gedichtet hat. Die Stücke des Thespis sind vielmehr wohl bereits in klassischer Zeit vollständig verloren gewesen. Die bedeutendsten Tragiker der Zeit vor Äschylos sind Choirilos, Pratinas und Phrynichos. Diese schufen bereits in einer Zeit, wo die dramatischen Aufführungen von Staats wegen organisiert waren und (seit 508) wohlhabende Bürger die Kosten der Chorstellung zu tragen hatten. Übereinstimmend weisen die Historiker der griechischen Literatur darauf hin, daß das Epos zur Zeit des Glanzes der kleinasiatischen Füstenhöfe blühte, die Lyrik in der Zeit der Kämpfe emporkam, welche dem Sturze der patriarchalischen Könige folgte und das Drama ein Kind der Volksherrschaft und desjenigen Staates ist, welcher als Bollwerk der Demokratie in ganz Hellas angesehen wurde (Christ S. 154, Otfr. Müller II. 22). So hübsch sich diese Hinweise ausnehmen, so ist doch nicht zu übersehen, daß bereits Peisistratos selbst 533 den tragischen Wettkampf der städtischen Dionysien eingerichtet hat und daß der erste bedeutende Komödiendichter Epicharmos (ca. 540—450) am Hofe der Tyrannen Gelon und Hieron von Syrakus lebte. Ob nicht die sizilische Komödie älter ist als die attische, ist zweifelhaft; unwahrscheinlich ist es nicht. Jedenfalls wurde aber auch schon

487 in Athen die Komödie, die immer eine politische Spitze behalten hat, von Staats wegen sanktioniert. Der erste Sieger im komischen Chor war 487 Chionides. Von den genannten ältesten athenischen Tragöden soll Choirilos (angeblich Verfasser von 160 Dramen) die Masken und die Prachtgewänder eingeführt haben; Pratinas war hauptsächlich Dichter von Satyrspielen und verpflanzte diese den Ursprung der Tragödie am deutlichsten wahrende Gattung des Dramas aus seiner Vaterstadt Phlius nach Athen. Phrynichos, zweifellos der bedeutendste Tragiker vor Äschylus, soll mit Vorliebe weibliche Personen auf die Bühne gebracht haben (die aber wie fortgesetzt auch später durch Männer dargestellt wurden). Unter seine Tragödien zählen: Alkestis, Persai, Danaides, Pleuroniai, Phoinissai. Bekannt ist, daß er für sein Stück »Die Eroberung von Milet«, weil es an eine Niederlage der Athener erinnerte, in Strafe genommen wurde unter gleichzeitigem Verbot solcher politischen Tragödien.

§ 15. Die Stellung der Musik im antiken Drama.

Die Glanzzeit des antiken Dramas verkörpert sich in den Namen der drei großen Tragiker Aischylos (525—456), Sophokles (496—406) und Euripides (484—406) und des großen Komikers Aristophanes (c. 450—c. 385). Es ist natürlich nicht meine Aufgabe, mich über die Werke dieser berühmtesten Meister, geschweige über diejenigen der neben und nach ihnen schaffenden Größen zweiten Ranges ausführlicher zu verbreiten; vielmehr handelt es sich für uns lediglich darum, uns ein Bild zu machen, welcher Anteil an der Gesamtwirkung der Dramen der Musik zufiel.

Da ist denn vor allem festzuhalten, daß das Drama keinerlei Mitwirkung von anderen Spielern von Musikinstrumenten kennt als diejenige eines einzigen Aulosbläsers; natürlich war dessen Instrument ein Aulospaar, auch hatte er zweifellos mehrere Instrumente verschiedener Stimmung zur Verfügung. Die bereits früher (S. 100) angezogene Stelle des Diomedes besagt ferner, daß Chöre und Soli mit verschiedenen Arten von Auloi begleitet wurden. Daß in erster Linie der Aulos dazu diente, die Sänger in rechter Tonhöhe zu halten, ist wohl wahrscheinlich; doch fielen dem Auleten wohl auch Solovorträge zu (Zwischenspiele, διαύλια). Die sogenannte Parakataloge war melodramatischer Vortrag, nämlich gesprochene Verse während der Aulos ohne Gesang spielte.

Nicht zu vergessen ist, daß der Aulos traditionell seit Urzeiten das spezifisch orgiastische Instrument ist; nur dadurch erklärt es sich, daß die Kithara bezw. Lyra, die doch

sonst weitaus die beliebtesten Instrumente zur Begleitung des Gesangs waren und selbst, wenn man Auloi anwendete, wenigstens mit diesen gingen, im Drama niemals zugelassen worden sind. Versuche, das Gegenteil zu erweisen, sind durchaus gescheitert. Auch für den Dithyrambus außerhalb des Dramas ist darum der Aulos als selbstverständliches Begleitinstrument anzunehmen und erst im 4. Jahrhundert, nachdem Philoxenos Monodien in den Dithyrambus und Timotheus Chöre in den Nomos eingefügt hatte, wird wohl auch die Alleinherrschaft des Aulos zur Begleitung des Dithyrambus ihr Ende erreicht und eine Variabilität der Instrumentalbegleitung Platz gegriffen haben, welche den Unterschied von Nomos und Dithyrambus überhaupt aufhob und zu einer kantatenartigen oder oratorienartigen Mischgattung führte. Selbst für die Dithyramben des Arion, der ja so gern mit der Lyra in Verbindung gebracht wird, ist nicht diese sondern der Aulos als Begleitinstrument anzusehen.

Einen wesentlichen Bestandteil aller drei Arten des Dramas bildeten die Tanzlieder; im Satyrspiel, das, wie gesagt, den Ursprung des Dramas am getreuesten auch im Sujet (dem Dionysusmythos) festhielt und den Chor dauernd als Satyrn verkleidete mit einem Schurz aus Ziegenfell mit Phallos und mit Satyrschwanz, dominierte nach Aristoteles (Poetik 4) der Chortanz, da er von der älteren Tragödie aussagt, daß in ihr an die Stelle der trochäischen Tetrameter allmählich die iambischen Triameter in den Einzelreden getreten sei: »τὸ μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν«. Die Bockssprünge der Satyrn bedingten jedenfalls die schnelle Bewegung des Sikinnis, des charakteristischen Satyrtanzes. Athenäus IV. 630 b ff. vergleicht den Sikinnis wegen der Schnelligkeit der Bewegungen der Pyrrhiche, dem Waffentanz; den lasziven Tanz der Komödie, den Kordax, vergleicht er den Hyporchemen, wegen der durchgeführten Ausdrucksbedeutung der Bewegungen, die aber wohl im Hyporchema nur ausnahmsweise die Form grotesken und karikierenden Scherzes gezeigt haben, welche für den Kordax das Gewöhnliche war. Die höchste Stufe aber nimmt der ernste Tanz der Tragödie ein, die Emmeleia (ἐμμέλεια), welche Athenäus den Gymnopädien vergleicht (ἐν ἑκατέρᾳ δὲ ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν).

Schwer zu scheiden sind der wirkliche Tanz und der Marsch; die Bewegungen des Chors waren wohl durchweg tanzartige sowohl beim Eingang in die Orchestra (Parodos) und dem Wiederabziehen (Aphodos) als auch bei den auf der Stelle gesungenen Standliedern (Stasima). Daß beim Ein- und Auszug die Bewegung nicht ein gleichmäßiges Schreiten war, beweist der

für dieselben übliche anapästische Rhythmus. Daß der Name Emmeleia speziell den gemäßigten Bewegungen und ausdrucksvollen Gebärden während des Stasimon zukommt, vermutet Öhmichen in Müllers Handbuch V. 3. S. 294. Auch schließt er sich Christ u. a. an mit der Annahme, daß die Charaktere der Tänze der Tragödie, der Komödie und des Satyrspiels nicht wechsellos festliegende waren, sondern daß bei freudiger Stimmung auch der Tanz der Tragödie aus seiner ernsten Feierlichkeit heraustreten konnte und daß auch der Komödie ernstere Töne im Chortanz nicht versagt waren. Über Stärke, Aufmarsch und Evolutionen des Chors hat uns Pollux eine Reihe detaillierter Angaben vermittelt. Danach bestand der tragische Chor aus 15 Choristen (Choreuten), die in 3 Gliedern bezw. 5 Rotten rangierten; der Chor der Komödie bestand aus 24 Choristen in 4 Gliedern bezw. 6 Rotten. Die Angabe des Pollux, daß der tragische Chor bis zu den Eumeniden des Äschylos aus 50 Choreuten bestanden habe, ist wohl irrig und dadurch veranlaßt, daß in den Eumeniden ein zweiter Chor (die Festpompa) neben dem der Erynnien auftritt. Vielmehr ist der äschyleische Chor noch kleiner als der seit Sophokles konstante von 15 Choreuten, nämlich nur 12. Otfried Müller (a. a. O. II. 47) deutet das so, daß die vom Dithyrambus her normale Zahl von 50 Choreuten auch für die dramatischen Aufführungen galt (bezw. auf 48 reduziert wurde), daß derselbe aber für die vier Dramen der Tetralogie (tragische Trilogie und Satyrspiel) in vier Teile geteilt wurde. Demnach würden also auch auf den Satyrchor 12 bezw. 14 (einschließlich der beiden über 48 überschüssigen) Choreuten entfallen. Der Chor der Komödie repräsentiert dagegen einen halben zyklischen Chor (24).

Alle diese Details sagen uns freilich über die Beschaffenheit der Musik selbst nicht viel, und auch alles, was wir sonst über die Durchdringung des Dramas mit musikalischen Elementen erfahren, entbehrt leider der Anschaulichkeit, da bis auf das 1892 gefundene kümmerliche Bruchstück des ersten Stasimon aus des Euripides »Orestes« nichts von der Musik der Dramen erhalten ist. So lange unser Besitzstand an Denkmälern der antiken Musikübung und besonders auch gerade der dramatischen Musik nicht durch neue Funde eine gründliche Wandlung erfährt, können wir natürlich über bloße Vermutungen und Analogieschlüsse nicht hinauskommen. Freilich werden wir unsere Erwartungen in bezug auf die Ergebnisse etwaiger weiteren Funde, die ja nichts weniger als unwahrscheinlich sind, nicht allzu hoch spannen dürfen. Alles was wir bisher von Resten griechischer Musik besitzen, stimmt doch so auffällig zusammen, auch das Euripidesfragment nicht

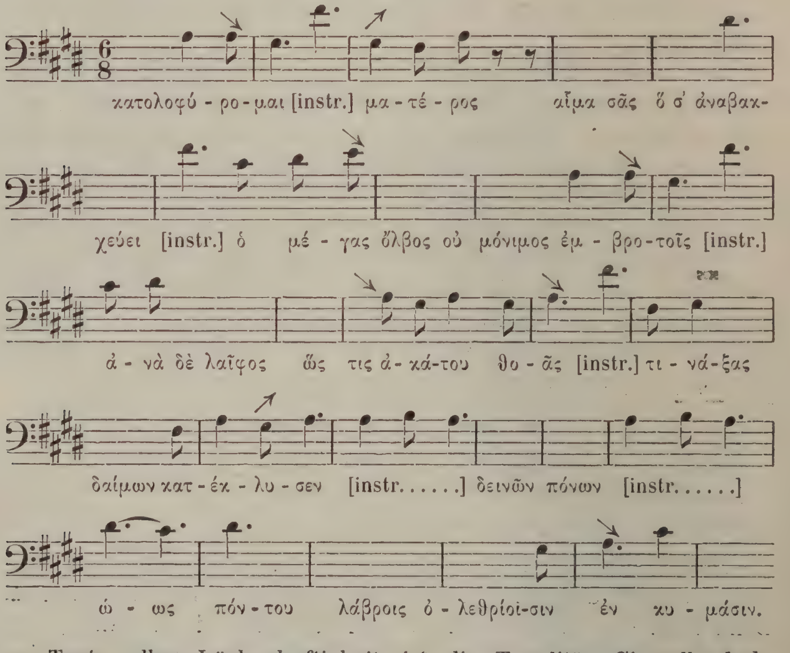
ausgenommen, daß auch weitere Funde voraussichtlich in der Hauptsache das bisherige Bild nur verbreitern und verdeutlichen aber nicht inhaltlich verändern dürften. Das Euripidesfragment ist besonders dadurch interessant und gegenüber den anderen Monumenten Neues bietend, das als ein Beispiel der antiken Enharmonik gilt, natürlich der jüngeren Art, mit Spaltung des Halbtons in Vierteltöne. C. v. Jan ist trotz der bestimmten Aussage des Plutarch De musica 20, daß die Chromatik im Drama nicht Aufnahme gefunden habe, der Ansicht, daß die Notierung nicht als enharmonische sondern als chromatische zu verstehen sei (obgleich das für die chromatische Bedeutung charakteristische Durchstreichen gewisser Notenzeichen nicht darin vorkommt); er stützt sich dabei auf eine andere Notiz des Plutarch (Quaest. conviv. III. 1. 1), daß Agathon, der bekannte jüngere Zeitgenosse des Euripides, doch die Chromatik in der Tragödie angewandt habe. Das ist freilich kein zwingender Beweis, daß auch Euripides sie noch angenommen haben müßte.

Der Grund, daß schwerlich Choreuten die Vierteltöne hätten intonieren können, mit welchen Gevaert Jan überzeugt, scheint mir erst recht nicht stichhaltig, da die chromatische Auflösung der Notierung erst recht ein unerquickliches Resultat ergibt, das den Choreuten schwerlich besser ins Gedächtnis gegangen wäre. Zur vollen Klarstellung, wie traurig es vorläufig noch um unsere Kenntnis der dramatischen Musik der Griechen steht, teile ich das erhaltene Bruchstück mit. Die in demselben vorkommenden Notenzeichen repräsentieren die lydische Transpositionsskala und zwar durchaus in Beschränkung auf die mehrfach hervorgehobene mittlere Oktave *e′—e*, deren beide Grenztöne nicht einmal vorkommen:

		e′* dis′ ‖	***cis′***	***h***	***a* gis***	***fis***	***e* dis***
vokal:		[Δ]E Z	I	[M]	ΠPC	Φ	[VR⅂]
instrumental:	Z			⅂	Ɔ		
	(***fis′***)						

Merkwürdig ist hier zunächst die Mischung enharmonischer (nach Gevaert und Jan chromatischer) Elemente mit diatonischen. Denn nach der Theorie bedingt doch eigentlich die Einführung der enharmonischen oder chromatischen Pykna den Ausfall der diatonischen Lichanoi bezw. Paraneten. Das Φ ist also eigentlich ein nur der diatonischen lydischen Stimmung zukommender Ton, desgleichen die beiden instrumentalen Noten Z (*fis′*) und ⅂ (*h*). Merkwürdigerweise haben die Deuter der Notierung diesen Umstand nicht genügend beobachtet, obgleich gerade er mit der Enharmonik einigermaßen zu versöhnen vermag. Derselbe wirft auch ein neues

Licht auf die bei Plutarch De musica cap. 19 erörterte Einführung von Tönen in der κροῦσις, welche die (ältere) Enharmonik in der λέξις ausließ. Es entfällt, wenn man diese Möglichkeit der Mischung von Enharmonik und Diatonik in Frage zieht, auch die Notwendigkeit, mit Gevaert und Jan das Instrumental-Zeichen Z zu ignorieren bezw. nur als einen Zeilen-Grenzvermerk zu deuten und ⅂ für einen Fehler statt Γ zu halten. Ich verzichte darauf, eine Ergänzung der Lücken in der erhaltenen Notierung zu versuchen, da diese Lücken so groß sind, daß jeder derartige Versuch durchaus willkürlich sein muß. Das Erhaltene lautet dann, wenn wir den enharmonischen Zwischenton zwischen *a* und *gis* je nach dem Zusammenhange als e i n e A r t v e r s c h ä r f t e n L e i t t o n nach unten (↘*a*) oder nach oben (↗*gis*) und ebenso den zwischen *dis* und *e′* ausdrücken, folgendermaßen:



Trotz aller Lückenhaftigkeit ist die Tonalität *Cis*moll, d. h. die zentrale Bedeutung von *cis′* und *gis* in diesem Fragment deutlich durchfühlbar, so daß wir wohl vermuten können, daß auch unter den fehlenden Melodietönen *cis′* und *gis* sich in größerer Zahl befunden haben werden (dorische Oktave *gis′*—*gis* mit 4 ♯). Die Verwandtschaft des Stils mit dem der pindarischen Ode ist trotz der Enharmonik unverkennbar und äußert sich vor allem in der

uns fremdartig anmutenden großen Sekunde unter dem Schlußtone (*fis gis*, bei Pindar *a h*); wir finden wie gesagt dieses Element auch in den anderen antiken Melodien wieder.

Gesungen wurden in den griechischen Dramen nicht nur alle Chöre sondern auch noch ein erheblicher Teil der eigentlichen Szenen (Auftritte, Epeisodia), der Einzelreden der Solisten. Für die Stasima nimmt man geschlossenen Vortrag durch den Gesamtchor an, für Parodos und Aphodos scheinen dagegen auch gelegentlich mancherlei andere Arrangements getroffen worden zu sein, z. B. Einzug oder Abzug des Chors während des Gesanges eines Schauspielers oder während einer Wechselrede des Chorführers und eines Schauspielers oder Verteilung des Gesangs an die einzelnen nacheinander auftretenden Teile des Chors usf., z. B. in den »7 gegen Theben« des Äschylos zunächst Gesang der ersten einzeln eintretenden Choreuten, dann in kleinen Gruppen, weiter in zwei Halbchören und endlich im ganzen Chor. Schlüsse auf die Struktur der Melodien werden durch den Nachweis von Versreihen gleichen Metrums möglich. Daß die Chorgesänge der Tragödie strophisch angelegt waren, bestätigt uns ausdrücklich das 15. ψaristotelische Problem Sect. XIX. Allerdings steht da auch zu lesen, daß die Gesänge der Schauspieler nicht strophisch waren: »τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα«, eine Bemerkung, welche doch sehr zur Vorsicht mahnt für Schlüsse auf die Melodiebildung aus erkennbaren Partien gleichen Metrums in den Partien der Solisten. Das allgemein maßgebende Prinzip für die Unterscheidung gesungener und gesprochener Teile ist der Unterschied lyrischer Metra und der ausschließlich als Sprechmetra geltenden iambischen Trimeter und trochäischen Tetrameter. Doch steht fest, daß die Teilnahme der Schauspieler am Gesange erst allmählich größere Dimensionen angenommen hat, zuletzt freilich in einem Maße, das den Chor in die zweite Linie drängte.

Chor und Solisten fanden nicht wie auf dem heutigen Theater beide Aufstellung auf der Bühne, vielmehr war für den Chor ein besonderer etwas tiefer gelegter oder vielmehr nicht wie die Bühne erhöhter Parterreraum, die Orchestra, das eigentliche Zentrum des Theaters, bestimmt. Diese örtliche Trennung des Chors und der Solisten entspricht durchaus der Entstehung des Dramas aus dem Dithyrambus. Dieselbe schließt eigentlich die Beteiligung des Chors an der Aktion aus und markiert zwei verschiedene Gebiete, das der szenischen Handlung mit gesprochenem Dialog und das der in dieselbe eingekeilten Musik, die zunächst durchaus Chorgesang ist. Aber die Konsequenz dieser Scheidung wird durchbrochen einerseits durch Mitheranziehung von Einzelchoreuten,

besonders des Chorführers (des Koryphaios), aber auch seiner Nebenmänner der Prostaten und Tritostaten zur Teilnahme am Dialog der auf der Bühne agierenden Schauspieler, und andererseits durch Übergreifen des lyrischen Elements von der Orchestra auf die Skene; dieses zeigt sich zuerst in der Gestalt der κομμοί und θρῆνοι, Klagegesänge von überwiegend spondeischen Anapästen (sogenannten Klageanapästen), an denen der Chor (gewöhnlich aufgelöst in kleine Gruppen) und die Solisten sich beteiligen. Nur eine lose Verbindung des Vortrags der Schauspieler mit der Musik ist die Parakataloge, das Sprechen der iambischen Verse während der Aulos spielt, welche Plutarch De musica 28 ausdrücklich für die Tragödie bestätigt (εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιήτας). Schließlich entwickelte sich aber auch der Gebrauch von musikalischen Vorträgen der Schauspieler ohne Mitwirkung des Chors (μέλη ἀπὸ σκηνῆς), nämlich von Sologesängen (μονῳδίαι) und Duetten (ἀμοιβαῖα), die bei Äschylos und Sophokles noch selten sind, bei Euripides dagegen so stark vermehrt werden, daß bereits geradezu der Chor dagegen zurücktritt.

Leider sind wir ganz außerstande, zu konstatieren, inwieweit die so scharf geschnittenen dichterischen Typen der drei großen Tragiker Äschylos, Sophokles und Euripides sich auch in ihrer Musik ausgeprägt haben. Vielleicht würden Funde ganzer Tragödienmusiken uns eine große Enttäuschung bereiten; es ist sehr wahrscheinlich, daß wir von unserer heutigen Musik aus gar nicht imstande sein würden, an der in ihren Mitteln so beschränkten Musik der Alten die starken Differenzierungen herauszufinden, welche das Altertum ihnen zuschrieb. Zweifellos würde, auch wenn uns die Musik der Tragödien erhalten wäre, bei weitem der Löwenanteil des Interesses nach wie vor der Dichtung zufallen, und es ist gänzlich ausgeschlossen, etwa für eine äschyleische Trilogie eine Disposition über die musikalischen Mittel anzunehmen, welche zu den Proportionen dieser Riesenaufgabe irgendwie in strenger Beziehung gestanden hätte. In dieser Hinsicht sind daher Vergleiche der Nibelungen-Tetralogie R. Wagners mit den äschyleischen Tetralogien ganz und gar Phantastereien. Übrigens hat der Schöpfer der Tetralogie, Äschylos, bereits selbst den Anfang damit gemacht, die Einheitsbedeutung der Tetralogie zu lockern und seine Nachfolger haben dieselbe ganz aufgehoben. (Ed. Meyer, Gesch. des Altertums IV. S. 185) »Für die ältere Tragödie und auch noch für Äschylos lag die Einheit im Stoff wie beim Epos. Mochten sie ihren Gegenstand der heiligen Sage oder der jüngsten Vergangenheit entnehmen, immer war die Aufgabe, ein Stück Geschichte vorzuführen, der realen Welt entrückt durch die ethisch-religiöse

Stimmung, die der Dichter über das Ganze goß; die Art des göttlichen Weltregiments in einem großen, oft Generationen, ja im Prometheus viele Myriaden von Jahren umfassenden Zeitraum, die Verkettung von Schuld und Sühne, das Fortwirken der menschlichen Verschuldung und des vererbten Fluchs des Dämons, der ein Haus ergriffen hatte, von Geschlecht zu Geschlecht, sollte dem Sinne des Zuschauers lebendig werden. Darauf beruht die trilogische Komposition; erst innerhalb derselben gelangt das einzelne Drama zu lebendiger Wirkung und vollem Verständnis. Aber allmählich beginnt schon bei Äschylos die einzelne Tragödie sich aus diesem Zusammenhange loszulösen und eigenes Leben zu gewinnen; die Dramen der Prometheustrilogie und der Orestie, so vielfach sie verklammert sind, könnten zur Not bereits für sich bestehen. Sophokles hat diese Verbindung grundsätzlich vermieden; Euripides, von wenigen Ausnahmen abgesehen und soweit wir sehen können, alle späteren, sind ihm darin gefolgt. (S. 186) Für Äschylos ist der Stoff, die Sage, die Hauptsache; seine Nachfolger suchen in ihr, wie schon Äschylos in der Orestie, die ewigen Probleme des menschlichen Lebens. So wird sie ihnen immer mehr zum Rohstoff, zum Substrat für die Gedanken, die sie hineinlegen. . . . Sophokles glaubt an die Sage und sucht ihren Inhalt menschlich begreiflich zu machen, Euripides negiert und bekämpft sie, indem er sie darstellt. Aber gemeinsam ist beiden ihre Versetzung in das rein Menschliche. Die übernatürlichen Züge der Sage, die Wunder, das persönliche Eingreifen der Götter, die man beibehalten hat, weil sie vom Stoff gegeben sind, werden zur äußeren Form, unter der sich die Einwirkung der nicht vom Willen des Individuums abhängigen Mächte auf das Leben verbirgt, die jeder Mensch jederzeit erfährt, sei es, daß der Dichter an die unmittelbare Wirksamkeit der Götter glaubt wie Sophokles, sei es, daß sie nur die Hülle ist für eine ganz andersartige Weltanschauung wie bei Euripides. Daher hat sich denn auch Sophokles von der Göttergeschichte, die einen Hauptinhalt der äschyleischen Tragödie bildet, völlig fern gehalten; und wo Euripides einmal zugreift wie im Phaëton, im Herakles und in den Bakchen, hat er sie aus göttlichen in menschliche Erlebnisse umgesetzt. (S. 188) Sophokles ist Idealist und gibt sich, trotz aller Betonung der Not und des Elends des Lebens, im Grunde doch mit Freuden dem Dasein hin . . . seine Menschen, so realistisch er sie charakterisiert, sind Idealfiguren; er will den Zuschauer erheben, indem er ihn erschüttert. Euripides dagegen ist Realist und Pessimist, er will auf der Bühne die Menschen und das Leben kopieren, wie sie sind, mit allen Verirrungen und Gebrechen, mit der unverhüllten Brutalität des wirklichen Lebens.«

Wie es scheint und wie ja kaum anders angenommen werden kann, entsprach die Entwicklung der Musik im Drama derjenigen der gleichzeitigen Musik überhaupt, welche mehr und mehr von den überkommenen geschlossenen Formen sich entfernte und zum sogenannten ἐκλελυμένον μέλος wurde, ein Ausdruck, der es nur allzunahe legt, an die moderne »unendliche Melodie« zu denken. Ich warne aber wiederum davor, die Parallele allzu vertrauensvoll zu ziehen. Es liegt viel mehr Grund vor, anstatt an Wagners Umgestaltung der Melodik zu freiem deklamatorischen Wesen vielmehr gerade an die gegenteilige Bildung zu denken, an das Koloraturwesen der italienischen Oper des 17.—18. Jahrhunderts, gegen welches sich Glucks und Wagners Reformbestrebungen wandten. Die sicheren Anhaltspunkte dafür, daß es sich bei der »Entartung« der griechischen Musik in den ersten Dezennien nach dem Tode des Perikles (429) um Überhandnehmen virtuosen Wesens besonders auf dem Gebiete des Gesangs handelt, geben uns die Aussagen Plutarchs in der Schrift De musica, welche bestens zu allem stimmen, was uns sonst über diese Epoche berichtet wird.

Wir sind also außerstande über die musikalischen Individualitäten der drei großen Tragiker Äschylos, Sophokles und Euripides bestimmtere Angaben aufzubringen, und daher lediglich darauf angewiesen, von ihrer dichterischen Eigenart und gesamten Weltanschauung zu schließen, daß ihre Musik vielleicht ähnliche Unterschiede gezeigt hat, daß also Äschylos wahrscheinlich auch in seiner Musik einen Zug ins Erhabene offenbarte und mehr durch herbe Größe als Anmut und Grazie wirkte, daß dagegen die Musik des Euripides mehr sentimental und romantisch, mehr subjektiv ausströmend ohne Zügelung durch strenge Selbstkritik zu denken ist, während Sophokles als der die Gegensätze von Inhalt und Form, von Wille und Vorstellung am vollkommensten ausgleichende klassischeste Klassiker, als der Mozart des Altertums erscheint. Von der Musik der Komödien des Aristophanes haben wir nun vollends gar keinen Begriff; wohl können wir vermuten, daß der Stil seiner Spottchöre und Spottkantika durch die Iambiker seit Archilochos vorgebildet worden ist; doch ist es mangels auch nur des geringsten Überbleibsels der Musik einer humoristischen satirischen Komposition müßig, Konjekturen über deren Beschaffenheit zu machen. Über die Musik der minder bedeutenden Zeitgenossen und nächsten Nachfolger der großen Tragiker wie des Äschylos Sohn Euphorion und des Äschylos Neffe Philokles und dessen Söhne Morsimos und Melanthios, über des Sophokles Sohn Jophon und des Sophokles Enkel Sophokles jun., des Neffen des Euripides, Euripides jun., desgleichen über die der neben den

Tragiker-Dynastien hergehenden sonstigen Tragiker wie Ion von Chios, Agathon, Xenokles, Achaios, Neophron usw., wie auch über die der Komödiendichter Magnes (vor Aristophanes), Kratinas, Krates, Pherekrates, Eupolis usw. wissen wir erst recht nichts. Denn daß Ion, wie wir sahen, zuerst von einer elfsaitigen Lyra spricht, besagt über die Musik seiner Dramen gar nichts, da in derselben die Kithara nichts zu tun hatte. Von Agathon wird berichtet, daß seine Aulosparte stark mit Verzierungen (Trillern) ausgeschmückt waren, auch daß er als erster die Chromatik in die Tragödienmusik gebracht habe (Suidas und Hesychios unter Ἀγάθωνος αὔλησις, Plato Symposion III. 1, Aristoteles Poet. 18, Plutarch Quaest. conviv. III. 1. 1).

(Christ S. 211) »Mit dem Tode des Euripides und Sophokles verödeten die tragischen Bühnen. Es lebten zwar noch im 4. Jahrhundert Dichter genug, welche für die Bühne schrieben und die Aristoteles der Beachtung wert hielt; aber die Trift der tragischen Muse war abgepflückt und da das Hinüberziehen auf historische und rein fingierte Stoffe keinen Anklang fand, so bewegten sich die Tragödiendichter wesentlich im Gebiete der alten Fabeln und hatten ihre liebe Not, den vergriffenen Stoffen durch Änderung in Kleinigkeiten, wie des Orts oder der Erkennungsweise, irgend eine neue Seite abzugewinnen.« Deshalb wurde es nun »üblich, auch an den großen Dionysien neben neuen Tragödien auch alte zuzulassen« . . . auch begann das Publikum, Aufmerksamkeit und Beifall fast in höherem Grade der Schauspielerkunst (einschließlich der Musik) als den Dichtern und den Texten zuzuwenden (Aristoteles Rhet. III. 1: »μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί«). Seit dem Ende des peloponnesischen Krieges (404) und dem Untergange von Athens politischer Machtstellung hörte auch Athen auf, die Zentralstätte der dramatischen Dichtungen und Aufführungen zu sein. Eine ihrer ältesten Pflegestätten war Syrakus, wo besonders die Komödie und mehrere (parodistische) volkstümliche Abarten derselben (der Mimos [Posse], die Hilarodie [ernste Stücke mit glücklichem Ausgang] und die Magodie [Zauberstücke]) früh sich entwickelten. Athenäus XIV. 62 charakterisiert dieselben: »Φησὶ δὲ ὁ Ἀριστόξενος (FHG. II. 285) τὴν μὲν ἱλαρῳδίαν σέμνην οὖσαν παρὰ τὴν τραγῳδίαν εἶναι, τὴν δὲ μαγῳδίαν παρὰ τὴν κωμῳδίαν. πολλάκις δὲ οἱ μαγῳδοὶ καὶ κωμικὰς ὑποθέσεις λαβόντες ὑπεκρίθησαν κατὰ τὴν ἰδίαν ἀγωγὴν καὶ διαθέσιν. ἔσχεν δὲ τοὔνομα ἡ μαγῳδία ἀπὸ τοῦ οἱονεὶ μαγικὰ προφέρεσθαι καὶ φαρμάκων ἐμφανίζειν δυνάμεις.« Begründer der Hilarotragödia war Rhinton aus Tarent (Christ S. 411). Die ganze Kategorie dieser italischen Scherzdichtungen heißt auch Phlyakographia (φλύαξ = Posse, Possenreißer).

Die Hilaroden hießen auch Simoden, die Magoden, wenn sie Weiber darstellten, Lysioden (Athenäus das. 620). Eine tiefer stehende Spezies waren die Kinaidologen (Zotenreißer) oder Ionikologen. Mit Recht weist Gevaert darauf hin, daß die Wiege dieser Buffo-Kunstrichtungen ungefähr dieselbe Gegend ist, in der im 18. Jahrhundert die Opera buffa entstand (Süditalien).

Außer in Syrakus entwickelten sich Theater und Aufführungen von Tragödien in Korinth, Argos, Pherä und Megalopolis. Besonders aber seit dem Untergange der Selbständigkeit Griechenlands in der Schlacht bei Chäronea (338 n. Chr.) und der Errichtung des Weltreichs Alexanders des Großen entstanden Theater in allen größeren Städten griechischer Zunge. Freilich wurden dieselben immer mehr zu spekulativen Unternehmungen, die auf die Schaulust der Menge berechnet waren, und die hohe ethische Bedeutung der Bühne ging gänzlich verloren. Es bildeten sich Genossenschaften der »dionysischen Künstler«, die staatlich anerkannt und mit Privilegien ausgestattet wurden. Dieselben schlossen sich zu großen Verbänden zusammen, in deren Hände die Mehrzahl aller szenischen Veranstaltungen allerorten kam. Nicht nur Schauspieler und Sänger, sondern auch Dichter und ausübende Musiker aller Art traten diesen Vereinen bei. Wir haben eine ganze Reihe von Spezialarbeiten über diese Vereine dionysischer Künstler, von denen nur die von O. Lüders (1873) genannt sei.

§ 16. Die Gesangs- und Instrumental-Virtuosität.

Das Aufblühen des Dithyrambus, bei welchem der Aulos das selbstverständliche Begleitinstrument war, drängte zeitweilig die Kithara stark in der allgemeinen Wertschätzung zurück. Die Notiz des Aristoteles Polit. VIII. 6, daß nach den Perserkriegen zeitweilig der Aulos in allgemeine Aufnahme gekommen sei, können wir jetzt sehr wohl ihrer wahren Bedeutung nach verstehen, nämlich dahin, daß die Kitharodie, die in der Epoche der Nomenpoesie in Ehren neben der Aulodie und Auletik bestand und in der Blütezeit der lyrischen Poesie sogar ganz entschieden die Aulodie und Auletik stark zurückgedrängt hatte, während des Aufblühens des Dithyrambus und der aus ihm hervorgehenden dramatischen Poesie ganz entschieden für ein halbes Jahrhundert oder mehr in die zweite Stelle gerückt wurde. Pindar, der ja ein hohes Alter erreichte und 448 etwa 74jährig starb, hat diesen Umschwung persönlich erlebt und wenn man in seinem wahrscheinlich letzten Gedichte, der 8. pythischen Ode (die 450 gedichtet ist) eine schwermütige Stimmung zu finden gemeint hat, so mag an dieser Stimmung wohl

die Veränderung der Geschmacksrichtung seiner Zeitgenossen Anteil haben. Soll er doch während einer Theatervorstellung in Argos verschieden sein. Doch ist ja nicht zu vergessen, daß zunächst wenigstens der Dithyrambus und die dramatischen Aufführungen nicht allgemeine Verbreitung fanden, daß besonders die Tragödie lange fast auf Athen beschränkt blieb und auch da nur an bestimmten Dionysosfesten (großen und kleinen Dionysien und Lenäen) zur Geltung kam; freilich hatte bei den Panathenäen auch bereits seit 508 der dithyrambische Agon Aufnahme gefunden. Aber die großen nationalen Festspiele bewahrten ihren Charakter, und kitharodische und kitharistische Agone fanden nach wie vor statt, auch hatte die Rolle der Kithara oder Lyra als Begleitinstrument der verschiedensten Arten von Chor- und Sologesängen im Tempeldienst, bei Festaufzügen und Siegesfeiern sicher keine Veränderung erfahren; aber das immer mehr wachsende Ansehen des Dithyrambus zog selbstverständlich die Dichterkomponisten auf dieses Gebiet hinüber, so daß offenbar die Produktivität auf dem Gebiete der Kitharodie und Kitharistik stark nachließ. Athenäus IV erzählt im 84. Kap. (§ 184), wie im 5.—4. Jahrhundert in Theben, Athen, in Heraklea am Pontos und anderweit der Unterricht im Aulosspiel einen Hauptbestandteil der musischen Jugenderziehung bildete; außer Pronomos, dem Lehrer des Alcibiades, nennt er Olympiodoros und Orthagoras als Lehrer des Epaminondas und weist auch darauf hin, daß die Pythagoreer eifrige Pfleger des Auslosspiels waren und daß Euphranor und Archytas auch Werke über den Aulos verfaßt haben. Wie sehr das Ansehen der Auleten stieg, geht daraus hervor, daß auf den die Sieger der lyrischen Agone ehrenden Inschriften (Didaskalien) im 4. Jahrhundert auch die Auleten namentlich verzeichnet wurden, anfänglich nach, später sogar an erster Stelle vor dem Dichterkomponisten (Didaskalos; s. Müller, Handbuch V. 3. S. 198). Als Sieger der lyrischen Agone in Athen sind u. a. folgende thebanischen Auleten verzeichnet: Oiniades, Theon, Elpenor, Chares. Andere berühmte thebanische Auleten des 4. Jahrhunderts sind Antigenides, Chrysogonos, auch ein Timotheos (Vetter des Elpenor). Daß Lasos von Hermione, zu Ende des 6. Jahrhunderts einer der eifrigsten Förderer des Dithyrambus, zugleich als Neuerer auf dem Gebiete der technischen Behandlung des Aulos gepriesen wird, erwähnte ich bereits. Es bedurfte besonderer Anstrengungen der Vertreter der Kitharodik und Kitharistik, das alte Lieblingsinstrument der Griechen, dessen ethische und ästhetische Vorzüglichkeit von dem Gebildeten niemals angezweifelt wurde, auch beim großen Publikum wieder zu Ehren zu bringen. Das einzige Mittel zur Erreichung dieses Zwecks war freilich eins,

das nach dem Urteile der an den alten Idealen festhaltenden Philosophen und Ästhetiker zu einem Verfall der alten Kunst führen mußte.

Das 12. Kapitel von Plutarchs De musica spiegelt das Urteil dieser strengen Kritiker, dieser den alten Idealen anhängenden Geschichtsschreiber der griechischen Musik (Glaukos, Heraklides Pontikus) wieder, wenn er sagt, daß weder die Neuerungen Terpanders noch die des Polymnestos, Thaletas und Sakadas noch auch die des Alkman und Stesichoros die Grenzlinien des Schönen überschritten hätten (οὐκ ἐκβαίνοντες μὲν τοῦ καλοῦ τύπου). Krexos aber und Timotheos und die übrigen Dichterkomponisten dieser Zeit seien rücksichtsloser (φορτικώτεροι) gewesen, mit Absichtlichkeit auf Neuerungen ausgegangen (φιλόκαινοι) und hätten sich auf das geworfen, was der Menge gefalle (φιλάνθρωπον), und ihre Virtuosität hervortreten lassen (τὸ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον, eigentlich »um die Wette«); so sei es gekommen, daß die Beschränkung der Musik auf wenige Stufen (ὀλιγοχορδία) und ihre Einfachheit (ἁπλότης) und ihr Ernst (σεμνότης) ganz und gar veralteten (παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι).«

Im 21. Kapitel, wo Plutarch ebenfalls auf die durch Timotheus repräsentierte neue Richtung zu sprechen kommt und wo auch ein anderer Hauptvertreter derselben, Polyeidos, namhaft gemacht ist, spricht er ziemlich verächtlich von Flickschusterei (καττύματα) und von zerbröckelten Melodien (κεκλασμένα μέλη, was wörtlich den mittelalterlichen cantus fracti entspricht, dem Zerbrechen der großen Linien der Melodieführung durch allerlei Schnörkelwerk [Variierung]). Zugleich macht er darauf aufmerksam, daß eine sorgfältigere Untersuchung ergebe, daß Buntgestaltigkeit (ποικιλία) auch der älteren Musik nicht fremd gewesen sei, daß dieselbe aber früher mehr auf rhythmischem Gebiete sich entwickelt und besonders in der Instrumentalbegleitung reichere Formen der Auszierung angenommen haben (τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν); die Alten hätten mehr Geschmack an komplizierter Rhythmik gefunden, die Neueren hätten sich mehr der Ausschmückung der Melodie zugewandt (οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς [MS. φιλομαθεῖς, Westphal φιλότονοι], οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι). An anderer Stelle, nämlich Kap. 15 spricht zwar Plutarch nicht speziell von der Zeit des Timotheus sondern nur allgemein von Gegensätzen der älteren und neueren Musik; da indessen der Stil dieser Zeit der Entartung zum Virtuosentum derjenige der Folgezeit bis zum Untergange der antiken Kultur geblieben ist, wenigstens keinerlei Anzeichen für eine andersartige Wandlung vorliegen, so dürfen wir unbedenklich die völlig entsprechenden Äußerungen ebenfalls hiefür heranziehen.

Plutarch sagt da nämlich, daß die Alten bei der Musik wie bei bei allen anderen Künsten (ἐπιτηδεύμασι) auf würdevolle Haltung (ἀξία) gesehen hätten; die jetzige Zeit (οἱ δὲ νῦν) ergehe sich zwar in Lobeserhebungen ihrer Würde (τὰ σεμνὰ αὐτῆς παραιτησάμενοι), bringe aber statt jener männlich maßvollen und erhabenen (ἀνδρώδους καὶ θεσπεσίας) und den Göttern genehmen (θεοῖς φίλης) eine trostlose, zerbrochene (κατεαγυῖαν) und tändelnde Musik (κωτίλην) auf das Theater.« Pollux (IV. 65—66) erklärt zwei den Gebrauch überflüssigen Schnörkelwerks der Melodie geißelnde Ausdrücke (τὸ μέντοι σιφνιάζειν καὶ χιάζειν, τὸ περιέργοις μέλεσι χρῆσθαι) als bezugnehmend auf Demokritos von Chios und Philoxenides von Siphnos, der auch Hypertonides genannt wurde, ein Wort, das wohl auf den übermäßigen Gebrauch hoher Töne hinweist. Mit diesen beiden zusammen nennt er den Phrynis, Sohn des Kamon, dessen künstlich gewundenen Melodien (μέλη πολυκαμπῆ) von den Komödiendichtern mit verrenkten Gliedmaßen verglichen wurden. Sicher ist wohl δυσκωλόκαμπτος statt δυσκολόκαμπτος zu lesen, da der Komiker Pherekrates in seinem »Cheiron« die Musik redend einführt, welche sich über die Mißhandlungen seitens der Reformer dieser Zeit beklagt und dabei von Phrynis aussagt, daß er sie wie einen Kreisel gedreht, gebogen (κάμπτων) und gewunden (στρέφων) und ganz verdorben habe (Plutarch De musica 30).

Phrynis von Mitylene ist wohl von dieser ganzen Gruppe der epochemachenden Neuerer der älteste; er war der Lehrer des Timotheos, seinerseits Schüler des Aristokleides von Antissa, eines der letzten Ausläufer der lesbischen Kitharodenschule Terpanders. Nach den Scholien zu Aristophanes Wolken 971 siegte Phrynis zuerst bei dem musischen Agon in dem von Perikles erbauten Odeion (c. 440) unter dem Archontat eines Kallias; da kein Kallias für diesen Zeitpunkt nachweisbar ist, so vermutet Otfried Müller (Gesch. d. gr. Litt. II. 264), daß statt Kallias Kallimachos zu lesen ist. Eduard Meyer Gesch. des Alterthums IV. 181 nimmt als das Jahr dieses Siegs des Phrynis vielmehr 456 an und erhält den Namen Kallias aufrecht. Die Blüte des Phrynis fällt in die Zeit des peloponnesischen Krieges. Aristoteles hat von Phrynis' historischer Bedeutung eine hohe Meinung (Metaphys. 993 b. 15): »εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πόλλην ἂν μελοποιίαν οὐκ εἴχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο« (»ohne Timotheus hätten wir viele schöne Melodien nicht, aber ohne Phrynis wäre Timotheus nicht erstanden«). Auch Plutarch De musica 6 rechnet von Phrynis ab eine neue Epoche: »ἡ κατὰ Τέρπανδρον κιθαρῳδία καὶ μέχρι τοῦ Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει« (»die Kitharodie zur Zeit des Terpander und bis zum Auftreten des Phrynis war durchaus einfach gehalten«).

Die außerordentliche Bedeutung der Musik und des Dithyrambus für das geistige Leben und die gesamte Entwicklung der griechischen Kultur bezeugt nicht nur die ununterbrochene heftige Polemik der Komödie und der Philosophen sondern ebenso z. B. die parische Chronik, die ihr fast ein lebhafteres Interesse widmet als der Tragödie (Ed. Meyer Gesch. d. griech. Alterthums IV. S. 181).

Der zweite in der Reihe der Novatoren war Melanippides von Melos, der zuletzt am Hofe des Peredikkas von Mazedonien (454 bis 414) lebte und 412 starb (Christ S. 139). Er war der Enkel des älteren Melanippides, der zur Zeit Pindars blühte und nach Plutarch De musica 30 Dithyrambendichter war. Seit dem älteren Melanippides datiert nach Plutarch die gänzlich veränderte Stellung der Auleten, die vorher vom Dichter, jetzt aber vom Agonotheten direkt engagiert wurden und als Konkurrenten um Siegespreise neben die Dichter traten. Der jüngere Melanippides ist nach Plutarch »Melopoios«, d. h. mehr Musiker als Dichter und gehört zu denen, welche die Zahl der Saiten der Kithara vermehrt haben sollen. Pherekrates schreibt ihm, wie bereits früher erwähnt, ebenso wie dem Timotheos 12 Saiten zu, was wir als problematisch hinnehmen mußten. Da Pherekrates dem Phrynis 12 Skalen (δώδεκα ἁρμονίας) auf fünf Saiten (ἐν πέντε χορδαῖς) zuschreibt, so dürfen wir seinem Bericht nicht zu buchstäblich trauen. (Westphal läßt merkwürdiger Weise die Stelle unemendiert, übersetzt aber einfach »12 Saiten«). Vielleicht enthält aber die Zeile des Pherekrates »χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα« einen Hinweis, daß Melanippides tiefere Saiten auf seiner Kithara angebracht hat (χαλαρός ist Terminus für Skalen tieferer Tonlage). Dann müßten wir konstatieren, daß dieses Beginnen anscheinend keine Nachfolge gefunden hat.

Der ebenfalls von Pherekrates verspottete Kinesias wird auch von Aristophanes in den »Vögeln« (1372) und »Wolken« wegen seiner schwülstigen aber inhaltlosen Sprache verspottet. Auch Plato (Gorgias p. 501 e) spricht ihm ernste künstlerische Absichten ab und stellt ihn als einen Künstler dar, der nur um die Gunst der Menge buhlt. Pherekrates schreibt seiner Musik aus der Tonart fallende Umbiegungen zu (ἐξαρμονίους καμπάς), so daß bei ihm »rechts und links vertauscht scheinen« (Ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δέξια).

Zu außerordentlichem Ansehen gelangte Philoxenos von Kythera (440—380), der als Kriegsgefangener nach Athen kam und dort zunächst Sklave, dann Schüler des Melanippides wurde. Später lebte er am Hofe des Dionysios I. zu Syrakus, wechselnd sich seiner Gunst erfreuend und für zu freimütiges Wesen durch Zwangsarbeit in den Steinbrüchen bestraft. Von seinen Dithyramben war besonders der Κύκλωψ berühmt, der die Sage von Acis

und Galathea behandelte. Athenäus (XIV. 643) hat uns ein längeres Bruchstück eines Δεῖπνον überschriebenen Dithyrambus von Philoxenos aufbewahrt, das geeignet ist, von der Beschaffenheit der späteren Dithyramben einen Begriff zu geben; dasselbe leistet an Schwulst und Häufung sinnloser Wortbildungen das menschenmögliche und geht damit weit über die gelegentlichen derartigen Scherze der Komödie (das sogenannte φλαττοθρατ) hinaus. So lautet z. B. eine Zeile (in einem Wort):

πυρβρομολευκερεβινθοακανθουμικτριτοαδου.

Dieser philoxenische Text scheint allerdings schlagend zu beweisen, daß der Text nur noch gänzlich bedeutungslose Unterlage für die Entfaltung der melodischen und rhythmischen Mittel der Musik geworden war. Der Komiker Antiphanes (c. 390) preist aber den Philoxenos als einen »Gott unter den Menschen« und als den Meister der wahren Musik (Athenäus a. a. O.):

. . . . θεὸς ἐν ἀνθρώποισιν ἦν
ἐκεῖνος, εἰδὼς τὴν ἀληθῶς μουσικήν,

hebt auch als besonderen Vorzug seine Wortneubildungen hervor:

. . . . πρώτιστα μὲν γὰρ ὀνόμασιν
ἰδίοισι καὶ καινοῖσι χρῆται πανταχοῦ.

Sollte das nicht purer Spott sein?; Otfried Müller nimmt das Lob als völlig ernst gemeint (II. 263).

Nach Plutarch De musica 30 verzeichnet Aristophanes (wo?), daß Philoxenos zuerst Monodien in den Dithyrambus eingeführt habe (»ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο«). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß damit auch die Kithara- oder Lyrabegleitung für die monodischen Einlagen in den Dithyrambus Eingang fand. Die Dithyramben des Philoxenos wurden wie die des Timotheus noch zur Zeit des Polybius (IV. 20) also im 2. Jahrh. v. Chr. alljährlich von den Arkadern im Theater aufgeführt (vgl. S. 69).

Am hellsten von allen strahlte aber der Ruhm des Timotheus von Milet (geb. 477, gest. 357). Wie Philoxenos den Dithyrambus durch Aufnahme von Monodien dem Nomos annäherte, so tat Timotheus, wohl sogar vor Philoxenos, den umgekehrten entscheidenden Schritt, daß er den Chorgesang in den kitharodischen Nomos aufnahm. Clemens Alexandrinus berichtet (Stromata I. 308): »νόμους πρῶτος ᾖσεν ἐν χορῷ καὶ κιθάρᾳ Τιμόθεος«. Der Ruhmesglanz des Timotheus begann mit seinem Siege über seinen ehemaligen Lehrer Phrynis, dessen er sich selbst in einem erhaltenen Fragment rühmt. In einem anderen Fragment preist er sich stolz als Vertreter des neuen Stils (Athenäus III. 122 d):

Οὐκ ἀείδω τὰ παλαιά· τὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω·
Νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει· τὸ πάλαι δ' ἦν
Κρόνος ἄρχων. ἀπίτω μοῦσα παλαιά.

Pausanias (III. 12. 10) erzählt, daß die Spartaner die Kithara des Timotheus in der Skias aufhängten, nachdem sie ihn verurteilt, weil er den 7 Saiten der Kithara 4 neue hinzugefügt. Nach Athenäus XIV. 636 gelang es aber dem Timotheus, das Schicksal der Wegschneidung der überzähligen Saiten abzuwenden, indem er auf eine Apollon-Statuette hinwies, die eine Lyra mit der gleichen Saitenzahl in der Hand hielt. Das von Boethius (I. 1 V. 182) mitgeteilte lakonische Dekret ist nicht echt. (Vgl. Boeckh De metr. Pind. S. 280: »Quale est decretum adversus Timotheum Milesium quod ubi invenitur qui ignorant discere poterunt ex Stud. 1808 P. II p. 384 Add. Chishull Antt. Asiatt. p. 128. Casaub. ad Athen. T. IV p. 610 seq. ed. Schweigh, ubi plura invenies«).

Stephan von Byzanz zählt als Werke des Timotheus auf: 18 Bücher Νόμοι κιθαρῳδικοί in 8000 Versen und weiter προνόμιοι αὐλῶν in 1000 Versen. Aus dem 15. der ψaristotelischen Probleme wissen wir, daß der neuere Dithyrambus die Strophenform aufgab und durchkomponiert wurde; er wurde ferner dem Nomos auch darin ähnlich, daß er in reicherem Maße tonmalerische Elemente aufnahm (μιμητικοὶ ἐγένοντο); die erhöhten Anforderungen an die Technik machten die Ausführung durch die Dilettantenchöre der freien Bürger unmöglich und überantworteten ihn definitiv den Fachkünstlern. (Otfried Müller II. 267) »Die Naturerscheinungen und Thätigkeiten, die er beschrieb, wurden durch Tonweisen und Rhythmen und durch pantomimische Gestikulationen der darstellenden Künstler (ähnlich wie in den nun veralteten Hyporchemen) nachgeahmt« (vgl. Plato Polit. III. 397, wo von Nachahmung von Donnerschlägen, Wind, Hagelwetter, Wagenrasseln, Hundegebell, sowie der Stimmen der Vögel u. a. die Rede ist). Doch machte bereits nach dem Bericht des Hegesandros bei Athenäus VIII. 338 ein Parasit Namens Dorion die blasierte Bemerkung, er habe schon in manchem brodelnden Kochtopfe heftigere Stürme gesehen, als hier Timotheus in seinem Nautilos zuwege bringe. Leider ist der neueste Papyrusfund (1902), eine Dichtung, die U. von Willamowitz-Möllendorff als die »Perser« des Timotheus identifiziert hat, nicht mit Musiknoten versehen, und entbehrt daher unsere Vorstellung von der Musik der Virtuosen-Epoche noch immer jeder positiven Grundlage.

Eine bezüglich der Umgestaltung des Dithyrambus weiter ergänzend orientierende Bemerkung knüpft Plutarch De musica 28 an den Namen des Krexos, eines Zeitgenossen des Timotheus. Krexos

nahm nämlich auch die Parakataloge, die gelegentliche Umbrechung des Gesangs durch mit Begleitung der Kithara gesprochene Verse in den Dithyrambus auf, wie diese ja schon längst vor ihm in die Tragödie Aufnahme gefunden hatte.

Als derjenige, welcher die Verkünstelung der Technik auf die Spitze getrieben, wird Polyeidos genannt, dessen Stil Plutarch als Flickschusterei bezeichnet. Einem Schüler des Polyeidos, dem Philotas, gelang es, den Timotheos in der Gunst des Publikums auszustechen. Als sich Polyeidos dieses Sieges seines Schülers rühmte, wies ihn der angesehene Kitharist Stratonikos mit den Worten zurecht, er übersehe, daß Philotas nur Urteile veranlasse, Timotheus aber Gesetze gebe (»θαυμάζειν ἔφη εἰ ἀγνοεῖς ὅτι αὐτὸς μὲν ψηφίσματα ποιεῖ Τιμόθεος δὲ νόμους« Athenäus VIII. 352).

Ein paar Namensnennungen mögen noch das Bild dieser Epoche vervollständigen, nämlich Telestes von Selinunt, der ein poetischer Gegner des Melanippides war, aber durch häufigen Wechsel der Rhythmen und Tonarten sich ebenfalls als Neuerer erwies (er siegte 401 im dithyrambischen Agon), ferner der als Dramatiker genannte Ion von Chios, Likymnios von Chios (der Lese-Dithyramben [ἀναγνωστικά] aufbrachte) und Diagoras von Melos. Natürlich fehlte es auch nicht an Dichterkomponisten konservativerer Richtung; als solche macht Plutarch (De musica 21, 31) namhaft einen Andreas von Korinth, Thrasyllos von Phlius, Pankrates (der an dem Stile des Pindar und Simonides festhielt), Telephanes von Megara, den Feind der Syrinx auf dem Aulos, Dionysios von Theben, Lampros, Telesias von Theben; vielleicht gehören auch Dorion und Antigenides in diese Kategorie, deren Schüler einander gegenseitig befehdeten (Plutarch De musica c. 21).

Von einer weiteren Entwicklung der griechischen Musik nach dem Zeitalter des Timotheos kann nicht mehr gesprochen werden. Der verkünstelte Virtuosenstil blieb in der ferneren Produktion der herrschende bis zum gänzlichen Untergange der antiken Kultur. Sein mimetischer Charakter erfuhr wohl noch eine Steigerung in den Pantomimen der römischen Kaiserzeit, in welchen ein verbindender Text nur eine ganz untergeordnete Rolle spielte oder ganz verschwand, aber der mimische Tanz nach der Schilderung Lucians (περὶ ὀρχήσεως) Hand in Hand mit einer stark ausdrückenden Musik ging (vgl. S. 20).

Das 4. Jahrhundert v. Chr. nimmt bereits überwiegend auch auf dem Gebiete der Künste einen rückschauenden, theoretisierenden Charakter an. Die Ära der Philosophen, der Theoretiker und Historiker beginnt. Die hellenische Kunst und die hellenische Bildung hören auf, etwas werdendes, wachsendes zu sein, gestalten sich vielmehr im Bewußtsein der Gebildeten mehr und mehr zu

einem im Laufe der Zeiten angehäuften wertvollen Besitz, den man kodifiziert und zu erhalten trachtet, ohne ihn mehr eigentlich vergrößern zu können. Das tritt besonders hervor nachdem Alexanders des Großen indischer Feldzug die griechische Kultur über weite Strecken Asiens und Afrikas verbreitet hat und Alexandria der neue Zentralpunkt der griechischen Kultur geworden ist. Die Anlegung allumfassender Bibliotheken und die Inangriffnahme kritischer Bearbeitungen und Glossierungen der immensen Schätze der griechischen Literatur drückte einem neuen Zeitalter, dem alexandrinischen seinen Stempel auf. Die Produktion als solche tritt immer mehr in den Hintergrund, nur die Nachahmung der Alten erhält den Schein der weiterbestehenden Produktion aufrecht. Sowohl die Dramen der großen Klassiker als auch die lyrischen Werke der guten alten Zeit, ja die Nomen bis zurück zu Olympos stehen nicht nur in ehrendem Andenken, sondern werden, wie es scheint, sogar noch bis in die Zeit Plutarchs (1.—2. Jahrh. n. Chr.) aufgeführt und applaudiert. Nach den Nachweisen C. v. Jans nahmen die Konzerte einen geradezu historisch-demonstrativen Charakter an, indem die Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung aufgeführt wurden.

Wenn wir der Nachblüte der griechischen Musik in Alexandria und Rom keine Sonderbetrachtung widmen, so ist dafür in erster Linie der Umstand bestimmend, daß dieselbe durchaus nur Epigonentum ist und von den maßgebenden Schriftstellern dieser späteren Zeit durchaus als solches behandelt, nämlich ignoriert wird. Eine gewisse Selbständigkeit scheint zwar den Anfängen der lateinischen Poesie zugesprochen werden zu müssen, deren rhythmische Grundlage, der vierhebige Vers mit variablen Senkungen die Annahme nahe legt, daß er zum Singen bestimmt war. Doch wissen wir darüber gar nichts Bestimmtes und die Metriker sind auch noch keineswegs einig z. B. über die rhythmische Natur des saturninischen Verses. Jedenfalls gelangte aber die griechische dramatische Dichtung bereits im 4. Jahrhundert auch nach Rom. Im 3. und 2. Jahrhundert entwickelte sich eine lateinische Tragödie und Komödie (Livius Andronikus, Nävius, Pacuvius, Accius, Ennius, Plautus, Terenz), doch ist dieselbe in Stoffgebiet und Behandlung nichts anderes als eine Imitation der spätern griechischen, nur daß anscheinend die Rolle des Chors noch mehr zurückgegangen ist. Mit der Eroberung Korinths (146) und der Proklamation Griechenlands als römische Provinz trat aber in Rom an die Stelle der Nachahmung der griechischen Kunst durch die römische vielmehr der direkte Import der griechischen Kunst selbst. Griechische Schauspielertruppen und griechische Auleten und Kitharisten

erschienen in Rom, und wie die ganze Bildung der Römer nun einen griechischen Anstrich annahm, so ging vor allem die Musikübung ganz und gar in die Hände von Griechen über. Um die Anfänge einer römischen Musikliteratur, so gering dieselben auch gewesen sein mögen, war es damit geschehen, und fortan ist auch Rom wie Alexandria nur eine Stätte, wo die Denkmäler der klassischen Zeit des Griechentums bewundert, bewahrt und nachgebildet werden. Auch die im letzten Jahrzehnt der Republik entstehende Lyrik des Catull, Tibull und Horaz ist nichts als eine zum Teil sogar sklavische Nachbildung der Dichtungen der äolischen Meliker (Alkäos, Sappho, Anakreon). Es ist wohl anzunehmen, daß Gevaert recht hat, wenn er voraussetzt, daß diese römische Lyrik ebenso wie die griechische für den Gesang geschrieben war; aber ob dabei alte Weisen der Griechen zur Anwendung kamen, oder aber neue in den alten Rhythmen erfundene, vermag niemand zu sagen. Erhalten ist von solchen Melodien nichts.

Wir sind daher am Ende unserer Betrachtung der historischen Entwicklung der Musik des Altertums angelangt und wenden uns nunmehr der eingehenderen Erörterung des Tonsystems der Griechen zu, wie dasselbe durch die bereits früher angeführte lange Reihe von Theoretikern uns überliefert ist. Da von diesen Schriftstellern die ersten in der Zeit gelebt haben, wo die dramatische Dichtung ihren Höhepunkt überschritten hatte und die Musik ins Virtuose ausartete, die letzten aber in der Zeit des Untergangs der antiken Kultur schrieben, so bildet der zweite Teil doch in gewissem Sinne auch eine zeitliche Fortsetzung der Geschichte der griechischen Musik, die eben in nachklassischer Zeit, wie gesagt, mehr rückschauend und theoretisierend als schöpferkräftig und formenbildend gewesen ist.

II. Buch.

Die antike Theorie der Musik.

V. Kapitel.

Die Skalenlehre.

§ 17. Die ältesten Skalen.

Der erste Teil unserer Untersuchungen hat uns wiederholt auf die in der praktischen Musikübung der Griechen angewandten Tonleitern geführt und gezwungen, auf Details einzugehen, deren systematische Begründung in zusammenhängender Darstellung wir dem zweiten Teile aufsparen mußten. Dieser wird daher hie und da schon Dagewesenes wiederholen, doch nicht ohne für das volle Verständnis wichtige Ergänzungen. Nur bezüglich der mutmaßlichen Beschaffenheit der älteren Enharmonik, wie sie Olympos aus Asien nach Griechenland gebracht haben mag, wollen wir uns mit den Deutungen begnügen, welche ich bereits beigebracht habe. Da diese ältere Enharmonik offenbar den späteren Theoretikern, welche uns von ihr Kunde geben, nicht mehr ihrem Grundwesen nach voll verständlich war, so wollen wir nicht wiederholen, was nur Konjektur sein kann. Es genüge, ins Gedächtnis zurückzurufen, daß es sich dabei um die archaistische halbtonlose pentatonische Melodik gehandelt haben wird, deren Spuren sich außer in diesen lediglich theoretischen Notizen bekanntlich in erhaltenen Melodien sehr hohen Alters sowohl im äußersten Osten (in China und Japan) als im Westen (in Schottland und Wales) nachweisen lassen. Nach der Darstellung des Plutarch wäre diese altertümliche Art der Melodik zur Zeit des Olympos für Griechenland ein Zurückgreifen auf einen Standpunkt der Musikkultur gewesen, welchen die griechische Musik bereits überschritten hatte, sofern durchaus von einem willkürlichen Auslassen von zwei Stufen einer geschlossenen siebenstufigen Skala der Art der heute üblichen gesprochen wird. Natürlich zwingt nichts, hierin Plutarch streng zu glauben, da anderweite Angaben (Philolaos bei Nikomachus u. a.) vielmehr zu der Annahme zwingen, daß die Zeit,

welcher die im griechischen Tempeldienste noch in klassischer Zeit gesungenen altertümlichen Weisen entstammen, wirklich noch nicht die volle siebenstufige Skala besaß, sondern ihre Melodien in der stufenärmeren halbtonlosen Pentatonik erfand.

Auch die ältesten Nachrichten über die allmählich aufkommenden Schemata der Melodiebildung innerhalb der geschlossenen siebenstufigen diatonischen Skala enthalten zweifellos manches Legendarische. Aber diese Abgrenzungen der sogenannten Oktavengattungen (εἴδη τοῦ διὰ πασῶν) oder Tonleitern (ἁρμονίαι) bilden einen so bedeutenden Teil der gesamten antiken Musiktheorie, daß wir ihrer Aufweisung an erster Stelle einen breiteren Raum gönnen müssen.

Man pflegt wohl diese aus der Grundskala herausgeschnittenen ihrer inneren Struktur nach (bezüglich der Ordnung der Halbton- und Ganztonstufen) verschiedenen Oktavskalen mit unserer Dur- und Molltonleiter kurzweg auf eine Stufe zu stellen. Das ist aber keineswegs ohne Einschränkung richtig. Zum mindesten ist es falsch zu sagen, die Griechen und auch das Mittelalter hätten statt unserer zwei Tongeschlechter Dur und Moll sieben oder noch mehr Unterscheidungen ähnlichen Sinnes gekannt. Zuvörderst muß bemerkt werden, daß eine einstimmige unbegleitete Melodie überhaupt keineswegs so zweifellos Moll- oder Dur-Charakter hat, wie man wohl gemeiniglich meint. Die Entwicklung der neueren Musik seit dem 10. Jahrhundert unserer Zeitrechnung hat durch die Mehrstimmigkeit gewisse Gewöhnungen für die Gliederung und besonders für die Schlußbildung der Melodien erzeugt, die wir erst einmal ganz abtun müssen, wenn wir bezüglich der Skalen des Altertums nicht zu sehr schiefen Urteilen kommen wollen. Um es kurz zu sagen, worauf es ankommt: wir gehen heute von der Ansicht aus, daß der Anfangs- und Schlußton einer Melodie oder eines Teils einer solchen als Grundton eines auf diesem Tone aufgebauten Dur- oder Mollakkordes sein müsse. Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters hat erweislich auf eine manchmal geradezu als Vergewaltigung zu bezeichnende harmonische Behandlung altüberkommener und mit Pietät konservierter Melodien geführt, da mehr und mehr sich das Bedürfnis herausstellte, den Schlußakkord auch zu dem zu stempeln, was wir heute die tonische Harmonie oder den zentralen Klang der Harmonie des Stückes nennen. Der Widerstreit der sich immer fester gestaltenden Prinzipien der die Musik unseres Zeitalters beherrschenden Harmoniebewegung hat bekanntlich zum gänzlichen Untergange der sogenannten aus den antiken Skalen herausgewachsenen »Kirchentonarten« geführt und damit ist auch

das Verständnis für das Wesen der antiken Skalen verloren gegangen.

Erste Bedingung für das Verständnis der antiken Skalen ist also, daß man diese Neigung bekämpft, den Grenzton der Skala als Grundton einer tonischen Harmonie zu verstehen. Freilich würde man aber ohne Not viel zu weit gehen und sich wiederum auf der andern Seite das Verständnis der antiken Melodik verbauen, wenn man annehmen wollte, daß die Alten nicht doch ähnlich wie wir harmonische Beziehungen zwischen den Tönen der Melodie aufgefaßt hätten. Daß in dieser Richtung ein prinzipieller Unterschied zwischen unserem Musikhören und demjenigen nicht nur der Griechen sondern auch aller andern alten Kulturvölker und selbst der von der europäischen Kultur noch wenig beeinflußten Naturvölker nicht existiert, beweist der Umstand, daß dieselbe Form der Grundskala, nämlich die abwechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltende, überall angetroffen wird, sobald das primitive Stadium der halbtonlosen Pentatonik überwunden ist:

C D E‿F G A H‿c d e‿f g a h‿c′ d′ usw.

Auch bei den Griechen ist diese (natürlich ohne den Begriff der absoluten Tonhöhe dabei in Frage zu ziehen) der selbstverständliche Untergrund, auf welchem ein mannigfach gegliedertes Tonsystem allmählich sich aufbaut.

Die Grundlage der griechischen Skalentheorie bildet die Unterscheidung der

d o r i s c h e n , p h r y g i s c h e n und l y d i s c h e n T o n a r t .

Das beweist sowohl die griechische Notenschrift als auch der Haupttext aller von den Skalen handelnden theoretischen Schriften.

Meiner Ansicht nach hat man eine von Athenäus (XIV. 624 D) konservierte Auslassung des Heraklides Pontikus zu unnatürlicher Bedeutung aufgebauscht; dieselbe wendet sich nämlich mit stark hellenistisch nationaler Tendenz gegen die beiden »asiatischen« Tonarten Phrygisch und Lydisch und versucht, denselben ihren Platz neben dem Dorischen als Haupttypen der Melodiebildung streitig zu machen: »Ἡρακλείδης δ᾽ ὁ Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ μουσικῆς οὐδ᾽ ἁρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη· Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας . . . τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελῳδίας ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δώριον ἐκάλουν ἁρμονίαν· ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἁρμονίαν ἣν Αἰολεῖς ᾖδον· Ἰαστὶ δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον ἣν ἤκουον ᾀδόντων τῶν Ἰώνων«, also: »Heraklides Pontikus sagt im

3. Buche seines Werkes über die Musik, daß eigentlich weder das Phrygische noch das Lydische Tonarten genannt werden dürften. Es gebe drei Tonarten, wie es drei Stämme der Hellenen gebe, die Dorier, Äolier und Ionier. Die den Doriern vertraute Art nannte man Dorisch, die bei den Äoliern übliche Äolisch, und die den Ioniern abgelauschte Iastisch«.

In dem »οὐ δεῖν καλεῖσθαι« liegt ja deutlich ein versuchter Widerspruch gegen einen allgemein angenommenen Gebrauch, auch steht außer Zweifel, daß Heraklides seinen Zweck, die äolische und ionische Tonart statt der phrygischen und lydischen in den Mittelpunkt des Systems zu rücken, nicht erreicht hat. Nach wie vor blieben vielmehr Phrygisch und Lydisch neben der dorischen Tonart die Grundpfeiler der Skalenlehre. Einzig und allein eine sicher auf dieselbe Auslassung des Heraklides zurückzuführende Notiz des Pollux (IV. 65) bezeichnet sogar in noch bestimmterer Form die drei Tonarten Dorisch, Ionisch und Äolisch als die »ersten«, fügt aber sogleich die phrygische und lydische hinzu, ja auch die »lokrische«, die »Erfindung des Philoxenos«. Sollen auch diese drei zu den ältesten gehören? Da mit Philoxenos doch wohl der bekannte Neuerer im 4. Jahrhundert gemeint sein soll, so wird die ganze Aussage recht problematisch, zumal die mixolydische Skala fehlt, die als Erfindung der Sappho mindestens doch viel älter ist als lokrische des Philoxenos. Die Stelle lautet: »Ἁρμονίαι δὲ Δωρὶς Ἰὰς Αἰολὶς αἱ πρῶται καὶ Φρύγιος δὲ καὶ Λύδιος καὶ Λοκρικὴ Φιλοξένου τὸ εὕρημα«. An einer andern Stelle, wo Pollux die ionische Tonart nennt (IV. 78): »καὶ ἁρμονία μὲν αὐλητικὴ Δωριστὶ καὶ Φρυγιστὶ καὶ Λύδιος καὶ Ἰωνικὴ καὶ σύντονος Λυδιστὶ ἣν Ἄνθιππος ἐξεῦρεν«, erscheint Ionisch korrekter nach den drei Hauptskalen in Gesellschaft der syntonolydischen, der »Erfindung des Anthippos«. Schwerer könnte ins Gewicht fallen, daß Pratinas, einer der ältesten Tragödiendichter (vor Äschylos) in einer von Athenäus überlieferten Stelle zweierlei Form der ionischen mit der äolischen Tonart nennt (XIV. 624 F): »καὶ Πρατίνας δέ πού φησι·

. . . . μήτε
σύντονον δίωκε μήτε
τὰν ἀνειμέναν Ἰαστί
μοῦσαν. ἄλλα τὰν μέσαν
σφῶν*) ἄρουραν αἰόλιζε
τῷ μέλει·

---

*) (MS. νεῶν).

Von einer σύντονο-ἰαστί ist freilich außer in dieser Stelle sonst nirgend die Rede, und es liegt nur allzunahe, statt Ἰαστί vielmehr Λυδιστί zu vermuten.

Daß die drei Phasen der Entwicklung der Lyrik im 6. Jahrhundert, die ionische, äolische und dorische, außer im Dialekt der Sprache auch in der Melodik sich charakteristisch unterschieden haben werden, ist wohl billig nicht zu bezweifeln; zum mindesten erklärt sich der Versuch des Heraklides, den drei Skalen die Hauptrolle zuzuweisen, durch die Geschichte der Lyrik aufs beste. Freilich konnte aber doch der dorischen Tonart die erste Stelle dadurch nicht strittig gemacht werden, obgleich die dorische Lyrik historisch die letzte Stufe bildete. Selbst Westphal, der aus den Angaben des Heraklides die weitgehendsten Schlüsse gezogen hat, kann doch nicht umhin, die ionische Tonart als »nach-terpandrisch« zu bezeichnen, und zum Beweise des hohen Alters der Aiolis steht ihm auch nur die Berufung auf den Nomos Aiolios des Terpander zur Verfügung (Die Musik des griechischen Altertums [1883] S. 60). Es bedarf aber nur des Hinweises auf Olympos, um das hohe Alter der phrygischen und lydischen Tonart, wenn auch vielleicht zunächst hauptsächlich auf dem Gebiete der Auletik zu erweisen. Athenäus selbst ist auch gar nicht so überzeugt von der grundlegenden Bedeutung der Iasti, da er weiterhin die Meinung vertritt, daß man sie besser nicht als eigentliche ἁρμονία betrachte (XIV. 625 B): »διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστιν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δ' ἔχον οὐκ ἀγεννῆ· διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προςφιλὴς ἡ ἁρμονία« . . . »διόπερ ὑπολαμβάνω, οὐχ ἁρμονίαν εἶναι τὴν Ἰαστί, τρόπον δὲ θαυμαστὸν σχήματος ἁρμονίας«.

Den Grund für diese Einschränkung läßt er einige Zeilen weiter ahnen, wo er von einer richtigen »Harmonia« fordert, daß sie ein eigenes Ethos, einen besonderen Charakter habe und sich nicht nur in der Höhenlage von andern gleichen Charakters unterscheide (Athenäus XIV. 625 D): »καταφρονητέον οὖν τῶν τὰς μὲν κατ' εἶδος διαφορὰς οὐ δυναμένων θεωρεῖν, ἐπακολουθούντων δὲ τῇ τῶν φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τιθεμένων ὑπερμιξολύδιον ἁρμονίαν καὶ πάλιν ὑπὲρ ταύτης ἄλλην. οὐχ ὁρῶ γὰρ οὐδὲ τὴν ὑπερφρύγιον ἴδιον ἔχουσαν ἦθος· καίτοι τινές φασιν ἄλλην ἐξευρηκέναι καινὴν ἁρμονίαν ὑποφρύγιον. δεῖ δὲ τὴν ἁρμονίαν εἶδος ἔχειν ἤθους ἢ πάθους καθάπερ ἡ Λοκριστί· ταύτῃ γὰρ ἔνιοι τῶν γενομένων κατὰ Σιμωνίδην καὶ Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε, καὶ πάλιν κατεφρονήθη«. Von einer richtigen Harmonia ist also zu fordern, daß sie sich nicht als Transposition einer anderen erweist sondern ihrer internen Struktur nach sich unterscheidet und dadurch einen anderen Charakter bedeutet.

Plutarch streift in den von den Oktavskalen handelnden Kapiteln 15—16 seiner Schrift De musica gleichfalls die Iasti, die er der 'Επανειμένη Λυδιστί sehr nahe stehend nennt; letztere, das Gegenteil der mixolydischen Skala, sei von dem Athener Damon erfunden worden. Von einem höheren Alter der Iasti sagt Plutarch wohlweislich nichts. Doch macht er mancherlei Erfinder namhaft, so nach Aristoxenos für das Mixolydische die Sappho oder aber den Pythokleides, sowie als den Entdecker der wahren Natur der mixolydischen Skala den Athener Lamprokles. Für die lydische Tonart werden als Erfinder außer Olympos auch Anthippos (so nach Volkmann statt des gänzlich unmöglichen weil viel zu späten Melanippides) und Torrebos genannt. Lassen wir die Frage nach den Erfindern auf sich beruhen (die zahlreichen Widersprüche der einzelnen Mitteilungen sind nicht gerade vertrauenerweckend), so handelt es sich nun zunächst darum, die verschiedenen Tonarten ihrer Tonlage und Struktur nach zu erklären.

Beherzigen wir, was Athenäus sagt, daß es bei der Bestimmung der einzelnen Tonarten nicht sowohl auf die effektive Tonhöhenlage derselben ankommt als vielmehr auf den innern Bau der Oktavskalen, und erinnern wir uns dazu unserer Erfahrungen über das Tonvermögen der Kithara und Lyra, so entsteht zunächst die Frage, ob wir für die mancherlei Skalen von Anfang an eine Lage nebeneinander in derselben Grundskala annehmen dürfen oder nicht?

Bellermann (Tonl. u. Musikn. S. 5) weist darauf hin, daß die Κατατομὴ κανόνος des Mathematikers Eukleides uns zuerst das sogenannte Σύστημα τελεῖον ἀμετάβολον mit den vollständigen Namen der Einzelstufen von Proslambanomenos bis Nete hyperboläon entwickelt. Da ein Zweifel an der Echtheit dieser Schrift heute nicht mehr existiert (nachdem die Εἰςαγωγή dem Euklid abgesprochen und ihrem wirklichen Verfasser Kleonides zurückgegeben), wissen wir also bestimmt, daß zum mindesten etwa seit 300 vor Chr. die Theorie der Skalen so weit fortgeschritten war, daß sie an einer durch zwei volle Oktaven geführten Grundskala die sämtlichen Oktavengattungen aufweisen konnte und in der Nebeneinanderstellung der Tetrachorde synemmenon und diezeugmenon auch das Mittel der Erklärung der Modulation (μεταβολή) aufgedeckt hatte. Wir können aber diese Kenntnis mit einiger Wahrscheinlichkeit wenigstens auch noch bis zu Aristoxenos, also noch einige Jahrzehnte weiter zurückdatieren, obgleich die erhaltenen Teile der aristoxenischen Theorie der Harmonik weder von dem Tetrachord hypaton noch von dem Tetrachord hyperboläon

reden. Letztere merkwürdige Tatsache erklärt sich aber hinlänglich durch das systematische Vorgehen des Aristoxenos, der, so lange er nur von den einzelnen Intervallen und von den verschiedenen Teilungen der Quarte usw. redet, sich ausschließlich auf die normale dorische Mitteloktave beschränkt:

e' Nete
d' Paranete
c' Trite diezeugmenon
h Paramese
[*b* Trite synemmenon]
a Mese
g Lichanos
f Parhypate
e Hypate

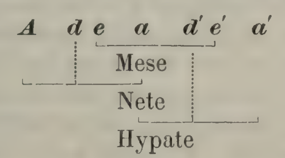
Es geht aber gerade aus der allgemein gehaltenen Fassung mancher Sätze hervor, daß er nicht nur diese drei Tetrachorde (Meson, Synemmenon und Diezeugmenon) im Auge hat, z. B. wenn er sagt (p. 54) daß Tetrachorde, die zu einem und demselben System gehörten, entweder zueinander selbst oder zu einem dritten den Abstand der Quarte, Quinte oder Oktave (also irgendein konsonantes Verhältnis) zeigen müßten. Denn z. B. steht das Tetrachord μεσῶν zu dem συνημμένων in Quartenabstand, zu dem διεζευγμένων in Quartenabstand (und zu dem Hyperboläon in Oktavabstand); die der συνημμένων und διεζευγμένων zeigen zwar Sekundabstand, stehen aber zueinander in Beziehung durch das Tetrachord μέσων zu dem das erstere Quarten, das letztere Quinten bildet (oder auch zu dem Hyperboläon, zu welchem letzteres Quarten- und ersteres Quintenabstand hat. Auch das Tetrachord hypaton und das Tetrachord synemmenon sind durch das Tetrachord meson zueinander durch Konsonanzen in Beziehung zu bringen).

Auch das, was Aristoxenos p. 36 über die 7 Oktachorde oder Oktavengattungen (ἁρμονίαι) sagt, welche keiner seiner Vorgänger weder Pythagoras von Zakynthos noch Agenor von Mitylene ordnungsmäßig entwickelt habe, weist, da es sich nicht auf Transpositionen bezieht (davon redet erst der folgende Absatz), bestimmt auf ein Nebeneinander dieser verschiedenen Skalen in derselben Grundskala hin. Der Abschnitt von den τόνοι aber, den Transpositionsskalen, bestimmt ja ausdrücklich, wieviel die eine höher liegt als die andere. Obgleich der Abschnitt verdorben ist, so hat er doch unzweifelhaft die Lage der Skalen übereinander zum Gegenstande und nicht etwa nur Umstimmungen innerhalb einer einzigen Oktave. Das geht mit Bestimmtheit aus den Angaben

über die fehlerhaften Aulosstimmungen hervor. Die Stelle muß lauten: »Οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον μὲν τὸν ὑποδώριον (das spätere Hypolydische, *Gis*moll), ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν δώριον (*A*moll), τοῦ δὲ δωρίου τόνῳ τὸν φρύγιον (*H*moll), ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ φρυγίου τὸν λύδιον (*Cis*moll) ἑτέρῳ τόνῳ, τούτου δ' ἡμιτονίῳ τὸν μιξολύδιον (*D*moll). ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις τὸν ὑποφρύγιον (*Fis*moll) αὐλὸν (τόνον?) προςτιθέασι ἐπὶ τὸ βαρύ«. Die fehlerhaften Intervallmaße der Aulosstimmungen sind:

Mixolydisch	
	3 Diesen statt $^1/_2$ Ton
Lydisch	
	3 Diesen statt $^1/_1$ Ton
Phrygisch	
	$^1/_1$ Ton
Dorisch	
	3 Diesen statt $^1/_2$ Ton
Hypodorisch (= Hypolydisch)	
	3 Diesen statt $^1/_1$ Ton
Hypophrygisch	

Für solche räumlich breitere Vorstellung der Lage der Transpositionsskalen übereinander spricht auch die Stelle pag. 40 bei Aristoxenos, wo er eine Lehre von der δύναμις (Stufe der Skala) und dem μέγεθος (absolute Tonhöhe) andeutet, aus der die Ptolemäische Lehre von δύναμις und θέσις herausgewachsen ist. Denn er sagt da, daß die Notenzeichen über die verschiedenen Bedeutungen, die ein und derselbe Ton in verschiedenen Skalen haben könne (δυνάμεων διαφοράς), nichts aussagten sondern lediglich seine absolute Höhe (μέγεθος) anzeigten, und daß daher dasselbe Zeichen eine Nete, Mese oder Hypate bedeuten könne. Nehmen wir auch nur für einen Ton z. B. das *a* diese drei Bedeutungen an, so ergeben dieselben bereits einen Umfang von zwei Oktaven:



so daß offenbar zum mindesten das Systema teleion von 2 Oktaven dem Aristoxenos im Sinne liegt.

Leider bricht das zweite Buch der Harmonik mit der Aufzählung der 3 Quartengattungen ab, so daß uns die nach p. 36 zu erwartende Erörterung der Quinten- und Oktavengattungen nicht erhalten ist. Daß dieselbe ungefähr mit p. 14—15 der Εἰςαγωγή des Kleonides übereinstimmen würde, ja daß die letztere nur eine Reproduktion der

aristoxenischen Fassung sein wird, kann mit ziemlicher Bestimmtheit angenommen werden, da Kleonides, wie erwähnt, durchaus dem Aristoxenos folgt. Wir dürfen daher weiter schließen, daß die Lehre des Aristoxenos noch nicht die Lehre der Teilung der Oktavengattungen in Quinte und Quarte in der Form enthielt, wie sie Gaudentios (p. 19—20) gibt. Wohl aber demonstriert Kleonides die 7 Oktavengattungen nach ihrer Lage in der zweioktavigen Grundskala:

1. Mixolydisch: ***H c d e f g a h***, von Hypate hypaton bis Paramese
2. Lydisch: ***c d e f g a h c'***, von Parhypate hypaton bis Trite diezeugmenon
3. Phrygisch: ***d e f g a h c' d'***, von Lichanos hypaton bis Paranete diezeugmenon
4. Dorisch: ***e f g a h c' d' e'***, von Hypate meson bis Nete diezeugmenon
5. Hypolydisch: ***f g a h c' d' e' f'***, von Parhypate meson bis Trite hyperboläon
6. Hypophrygisch: ***g a h c' d' e f' g'***, von Lichanos meson bis Paranete hyperboläon
7. Hypodorisch: ***a h c' d' e' f' g' a'*** oder ***A H c d e f g a***, von Mese bis Nete hyperboläon oder von Proslambanomenos bis Mese, auch Lokrisch genannt

Vergleichen wir diese Übersicht mit derjenigen der Transpositionsskalen des Aristoxenos selbst, so fällt auf, daß die Hypotonarten oberhalb der dorischen aufgewiesen werden, weil das Systema teleion in der Tiefe mit *A* sein Ende hat, daher nur noch für das Hypodorische die doppelte Form *A*—*a* oder *a*—*a'* möglich ist. Bei Besprechung der Transpositionsskalen erscheinen dagegen die Hypotonarten als tiefste, da nichts im Wege steht jede derselben ebenso wie die dorische Grundskala als zweioktaviges Systema teleion vorzustellen. Es liegt also keinerlei Widerspruch zwischen beiden Darstellungen vor, die sehr wohl beide bei Aristoxenos selbst so stehen könnten, wenn der die 7 Oktavengattungen betreffende Abschnitt erhalten wäre.

Eine ganz andere Frage ist nun aber, in welcher Tonlage diese verschiedenen Oktavengattungen als praktisch der Melopöie zugrunde gelegte Skalen gefunden und angewendet worden sind. Auch wenn wir dabei von einem Stadium absehen, welches für absolute Tonhöhe noch kein Interesse und Verständnis hatte, sondern an eine

Zeit denken, in welcher durch erhebliche Entwicklung der Technik des Instrumentenbaues sich bereits eine gewisse Konstanz der Stimmung zu entwickeln begonnen hatte, ist diese Frage sehr schwer zu beantworten. Bis zu einem gewissen Grade werden wir zweifellos eine doppelte Grundlage der Entwicklung der Skalen als gleichzeitig möglich und wahrscheinlich anerkennen müssen, nämlich einerseits die Herausbildung ihrer Struktur nach verschiedener Oktavskalen durch Verlängerung einer Skala über die Oktave hinaus und andererseits die Herausbildung derselben durch Intervallverschiebungen innerhalb einer und derselben Oktave. Für die Theorie ist die vollständige Entwicklung sämtlicher 7 Oktavengattungen auf die eine Manier ebenso leicht erweislich und lehrbar wie die andere. Für die praktische Musikübung ergeben sich dagegen gewisse nicht unerhebliche Einschränkungen. Die Singstimme wird leichter innerhalb einer und derselben Oktave alle Formen der Skalenbildung ausführen als in einer Grundskala von zwei Oktaven Umfang; freilich ist dieselbe an keinerlei feste Tonhöhe gebunden und wird daher ohne Skrupel und ohne sonderliche Mühe teils von der einen teils von der andern Möglichkeit Gebrauch machen können und Gebrauch gemacht haben. Warum, ist leicht zu erkennen, wenn man bedenkt, daß die Griechen seit alters bald mit Lyra bald mit Aulos sangen. Der Lyra und Kithara ist es aber entschieden bequemer, verschiedene Tonarten durch Umstimmung einzelner Saiten herzustellen als durch Höher- und Tieferlegung der ganzen Skala. Eine Vermehrung der Saiten zur Gewinnung einer größeren Anzahl nebeneinander liegender Skalen ist ihr nur in sehr beschränktem Maße möglich, da dem die Bedingungen der technischen Herstellung des Instruments widersprechen. Umgekehrt ist es offenbar dem Aulos bequemer, die Tonreihe um eine oder zwei Stufen zu verlängern als innerliche Umstimmungen vorzunehmen. Doch muß zugegeben werden, daß in beschränktem Maße auf beiden Arten der Instrumente ebenfalls beide Prinzipien anwendbar sind. Aus alledem geht mit ziemlicher Gewißheit hervor, daß die Skalen teils in der einen teils in der anderen Form zuerst gefunden sein werden und gewisse höchst merkwürdige Widersprüche in der Charakterisierung der Tonarten als hohe und tiefe beweisen mit Sicherheit, daß das geschehen ist.

Fassen wir zunächst die Kithara und Lyra ins Auge, so haben wir gesehen, daß ohne allen Zweifel die Aufnahme der Trite synemmenon, der chromatischen Stufe über der Mese der erste Schritt über die Achtsaitigkeit des Instruments hinaus gewesen ist. Möglich, daß auch die Auloi früh diese chromatische Stufe haben

aufnehmen müssen, da sie ja notorisch gern zum Zusammenspiel mit der Kithara oder Lyra herangezogen wurden. Aber während die ursprüngliche Kitharatonart die dorische $e-e'$ war, wissen wir, daß die Aulostonart κατ᾽ ἐξοχήν die phrygische gewesen ist ($d-d'$).

Die ausdrückliche Aussage des Athenäus (XIV. 631), daß vor Pronomos für jede Tonart besondere Auloi in Gebrauch waren, deckt sich mit den Angaben des Aristoxenos (S. 169), nach denen jedenfalls sieben in verschiedenen Tönen gestimmte Arten existiert haben müssen. Sehen wir von den durch Aristoteles gerügten Fehlern der Intonation derselben ab, so müssen wir wohl diese sieben Aulosstimmungen sämtlich als auf Umstimmung der Mitteloktave $e-e'$ berechnet ansehen. Dann ergibt sich für die Tonlage der verschiedenen Mesen übereinander die Ordnung (bezw. für die Proslambanomenoi eine Oktave tiefer):

	e	***f***	***g***	***a***	***b c′***	***d′*** ‖	***e′***	=	mixolydische Stimmung	
	e	***fis***	***gis***	***a***	***h cis′*** ‖	***dis′***	***e′***	=	lydische »	
	e	***fis***	***g***	***a***	***h*** ‖ ***cis′***	***d′***	***e′***	=	phrygische »	
	e	***f***	***g***	***a*** ‖	***h c′***	***d′***	***e′***	=	dorische »	
	e	***fis***	***gis*** ‖	***ais***	***h cis′***	***dis′***	***e′***	=	hypolydische »	
	e	***fis*** ‖	***gis***	***a***	***h cis′***	***d′***	***e′***	=	hypophrygische »	
(	***e*** ‖	***fis***	***g***	***a***	***h c′***	***d′***	***e′***	=	hypodorische »	)

Die hypodorische Stimmung fehlt in des Aristoxenos Angaben; der Name Hypodorisch ist vielmehr der hypolydischen als der nächsttieferen Tonart unter der dorischen (hypo-dorisch) beigelegt, ein älterer Gebrauch, den vermutlich Aristoxenos durch seine Neufundamentierung der Skalenlehre aus der Welt geschafft hat. Das wären also die sieben möglichen Oktavengattungen sämtlich in derselben Tonlage ($e-e'$) wie sie auf der Lyra und Kithara mittels Umstimmung zur Verfügung standen. Durch Vermehrung der Zahl der Grifflöcher ist, wie wir bereits früher erörtert haben, seit der Zeit des Pronomos die Zahl der Auloi verschiedener Stimmung wohl allmählich eingeschränkt worden. In welcher Form diese Reduktion vor sich gegangen, wissen wir aber nicht. Auf der Kithara mag vielleicht der Anfügung höherer Saiten eine Anfügung tieferer vorausgegangen sein; zum mindesten ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Oktavengattungen Dorisch, Phrygisch und Lydisch auf der Kithara zeitweilig durch Anfügung von Saiten für *d* und *c* innerhalb derselben Grundskala nebeneinander liegend existiert haben:

c d e f g a h c′ d′ e′

Da nun aber bestimmt die Synaphe neben der Diazeuxis früh auf der Kithara sich festgesetzt hat, so repräsentieren diese drei Skalen einschließlich der durch das *b* sich ergebenden weiteren drei die sechs wichtigsten Tonarten:

Dorisch _e f g a h* c′ d′ e′_ und _e f g a b* c′ d′ e′_ Mixolydisch

Phrygisch _d e f g a h* c′ d′_ und _d e f g a b* c′ d′_ Hypodorisch (Äolisch)

Lydisch _c d e f g a h* c′_ und _c d e f g a b* c′_ Hypophrygisch (Iastisch)

Man könnte aber auch daran denken, daß Phrygisch und Lydisch durch Umstimmung des Dorischen hergestellt wurden, jede dieser beiden aber neben der neuen Mese auch ihre Synaphe nach dem Muster der dorischen erhielt:

e fis g a h c′/cis′ d′ e′ = { Hypodorisch (Äolisch) / Phrygisch

und

e fis gis a h cis′ d′/dis′ e′ = { Hypophrygisch (Iastisch) / Lydisch

was allerdings für die Paramese (*h*) und Trite (*c′*) der ursprünglichen Stimmung die Höherstimmung um einen ganzen Ton bedingen würde (*b* in *h*, *h* in *cis′*; im Lydischen *c′* in *d′*, *d′* in *dis′*). Gegen eine solche Annahme spricht indessen, daß wir selbst im letzten Entwicklungsstadium der Kithara die alte Trite synemmenon (χρωματική) noch in ihrer Tonhöhe auf *b* (*ais*) feststehend finden. Zum mindesten für die Virtuosen-Kithara seit Kepion wird man daher wohl richtiger annehmen, daß andere Umstimmungen als die um einen Halbton (nach oben) nicht zur Anwendung kamen, während die Lyra vielleicht überhaupt nach Bedarf höher und tiefer eingestimmt wurde, sowohl bezüglich einzelner Stufen als auch bezüglich der ganzen Oktave, d. h. außer der Einstimmung der Hypate auf *e* mag wohl auch wenigstens die auf *d* angewandt worden sein. Noch größere Schwankungen sind freilich sehr unwahrscheinlich.

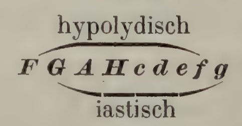
Doch genug der Vermutungen; es genüge, zu konstatieren, daß alle Oktavengattungen in mancherlei verschiedenen Tonhöhenlagen innerhalb des Bereichs der bequemen Singbarkeit herstellbar waren, und daß für die ältere Zeit deren Anwendung in mancherlei Höhenlagen wohl angenommen werden muß. Gerade darum wurde die Vorstellung derselben in den beiden Formen, welche sie

untereinander in schematischen Zusammenhang brachte, unerläßlich und erlangte daher die Skalentheorie in den beiden Formen der Aufweisung an einem einzigen zweioktavigen System einerseits und der Entwicklung innerhalb einer einzigen Oktave so großes Ansehen, daß sie ein Hauptbestandteil der gesamten Theorie der Musik wurde. So kam man z. B. über die wahre Natur der mixolydischen Tonleiter ins klare, als man sie innerhalb der zweioktavigen dorischen Stimmung aufsuchte und da bemerkte, daß der diazeuktische Ganzton ihre oberste Stufe bildete (so definierte zuerst der Athener Lamproklos nach Plutarch De musica cap. 16).

Den Streit über das Alter der einzelnen Oktavengattungen lassen wir angesichts dieser Unsicherheit bezüglich der genetischen Entwicklung des Systems auf sich beruhen und begnügen uns damit zu konstatieren, daß die von Heraklides als neben der dorischen als älteste hingestellten Skalen die äolische und iastische der sonst allgemein so genannten hypodorischen und hypophrygischen entsprechen. Für die äolische sagt das Heraklides ausdrücklich selbst (Athenäus XIV. 624): »διόπερ ἔχουσι τὸ τῆς ὑποδωρίου καλουμένης ἁρμονίας ἦθος· αὕτη γάρ ἐστι, φησὶν ὁ Ἡρακλείδης, ἣν ἐκάλουν Ἀιολίδα«. Daß die Iasti der hypophrygischen Oktave entspricht, steht nirgends mit nackten Worten. Doch hat bereits Boeckh es sehr wahrscheinlich gemacht in seiner Auslegung der Stelle Plutarch De musica XVI: »ἀλλὰ μὴν καὶ τὴν ἀνειμένην Λυδιστί ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰαδὶ ὑπὸ Δάμωνος εὑρῆσθαί φασι τοῦ Ἀθηναίου. Τούτων δὴ τῶν ἁρμονιῶν τῆς μὲν θρηνῳδικῆς τινος οὔσης τῆς δ' ἐκλελυμένης . . .« Das »dem Mixolydischen gegensätzlich« deutet Boeckh (De metris Pindari S. 226) als bezüglich auf die umgekehrte Intervallfolge, nämlich:

H c d e f g a* | *h = Mixolydisch
f e d c H A G* ‖ *F = ἐπανειμένη Λυδιστί = Hypolydisch

und das παραπλησίαν τῇ Ἰάδι als »der iastischen Tonart nächstbenachbart« (in der Grundskala) nämlich:



Ein strikter Beweis ist das freilich nicht; doch hat derselbe keinen Widerspruch erfahren, was allerdings sich auch mit dadurch erklärt, daß die Iasti nur selten genannt wird und niemals mit

näheren Bestimmungen, welche Boeckhs Deutung bekräftigen oder entkräften könnten. Ist meine Vermutung richtig, daß bei Pratinas (Athenäus XIV. 624) statt Ἰαστί vielmehr Λυδιστί gelesen werden muß (siehe oben S. 166), so kann dieselbe zur Bestätigung der Ansicht herangezogen werden, daß die συντονολυδιστί = *c d e f g a h c* und ἀνειμένη λυδιστί = *F G A H c d e f* (hypolydisch) ist, da die äolische (hypodorische) Skala *A H c d e f g a* in der Tat zwischen beiden in der Mitte liegt. Freilich liegt aber die äolische auch zwischen der συντονοιαστί und ἀνειμένη Ἰαστί Westphalscher Konstruktion (*H—h* und *G—g*).

Es ist nicht überflüssig, das aus einer Menge geistvoller Hypothesen von Rudolf Westphal künstlich zustande gebrachte Hirngespinst der zu je dreien zusammengehörigen Oktavengattungen einmal eingehend zu erörtern und seine Unhaltbarkeit zu erweisen, da dasselbe einen höchst bedenklichen Einfluß auf die Darstellung der Skalenlehre in Gevaerts »Histoire et théorie de la musique de l'antiquité« gewonnen hat und auch in die philologischen Enzyklopädien einzudringen beginnt, obgleich Westphal selbst in seiner letzten Publikation (der Textausgabe des Aristoxenos 1893) seine Unhaltbarkeit eingestanden und dasselbe widerrufen hat. Die Tonarten-Triaden Westphals sind (Die Musik des griechischen Altertums [1883] S. 88 ff.):

I. Dorische Gruppe

Grenzton Hypate:	***e f g a h c′ d′ e′***	=	Dorisch
» Mese:	***A H c d e f g a***	=	Hypodoristi, Aiolisti
» Trite:	***c d e f g a h c′***	=	Boiotisti

II. Phrygische Gruppe

Grenzton Hypate:	***d e f g a h c′ d′***	=	Phrygisti
» Mese:	***G A H c d e f g***	=	chalara (aneimene) Iasti, Hypophrygisti
» Trite:	***H c d e f g a h***	=	syntono-Iasti, Mixolydisti

III. Lydisti

Grenzton Hypate:	***c d e f g a h c′***	=	Lydisti
» Mese:	***F G A H c d e f***	=	chalara (aneimene) Lydisti, Hypolydisti
» Trite:	***A H c d e f g a***	=	syntono-Lydisti

IV. Lokrisch

Grenzton Hypate:	***A H c d e f g a***	=	Lokristi
» Mese:	***d e f g a h c′ d′***	=	? ?
» Trite:	***F G A H c d e f***	=	syntono-Lokristi.

Dies System von vier Gruppen zu je drei Tonarten, die in der Weise zusammengehören, daß, wie wir heute sagen würden, je eine auf dem Grundtone, der Terz und Quinte der tonischen Harmonie schließt, hat gewiß etwas Bestechendes.

Von diesen vier Gruppen hält Gevaert auch noch in der »Mélopée antique dans le chant de l'église latine [1895]« (S. 15) die 2. und 3. fest, läßt aber die Namen Phrygisch und Mixolydisch aus der 2. und Lydisch aus der 3. fallen, unterscheidet vielmehr dreierlei Formen des Iastischen und des Hypolydischen(!):

Iastien normal (*G—g*), Iastien relâché (*D—d*), Iastien intense [syntono-Iasti] (*H—h*),
Hypolydien normal (*F—f*), Hypolydien relâché (*C—c*), Hypolydien intense [syntono-Lydisti] (*A—a*)

und nimmt außerdem als selbständige Tonarten, die keine Gruppen bilden, an: Aeolisch $(A\overset{e}{—}a)$, Dorisch $(E\overset{h!}{—}e)$, Phrygisch $(D\overset{a}{—}d)$, Lydisch $(C\overset{g}{—}c)$ und Mixolydisch $(H\overset{e}{—}h)$. Lassen wir zunächst noch Gevaert beiseite, der seine Position mit dem schweren Geschütz der Herkunft der alten Gesänge der christlichen Kirche aus griechischen Melodien verteidigt, so fragt es sich: worauf stützt Westphal seine so hübsch abgerundete Lehre von den Tonartengruppen, besonders den Terztonarten? Da ist denn vor allem zu konstatieren, daß auch nicht für eine einzige der vier »Terztonarten« Westphals ein fester Anhaltspunkt durch die antiken Schriftsteller gegeben ist. Daß die mixolydische Tonart in die Gesellschaft des Phrygischen gestellt wird, ist durchaus Westphals freie Erfindung; der Name weist gewiß eher auf das Lydische hin und mag wohl in den älteren Erklärungsversuchen ihres Baues seinen Ursprung haben (sofern sie der lydischen »eng benachbart« ist, ähnlich wie die iastische der aneimene Lydisti); die spätere Erklärung (des Lamprokles) verweist sie dagegen in die Gesellschaft der dorischen und hypodorischen, da sie aus zwei verbundenen dorischen Tetrachorden besteht (sie heißt später auch Hyperdorisch):

$\boldsymbol{H\,\underbrace{c\,d}\,e\,\underbrace{f\,g}\,a\,\|\,h}$ (zwei dorische Tetrachorde mit Diazeuxis oben).

Für die Skala von *A—a* ohne Vorzeichen haben wir zwar mehrere durch die Erklärungen der Schriftsteller belegte Benennungen, nämlich außer dem gewöhnlichen Hypodorisch und dem erwähnten Äolisch auch Lokrisch (Euklid p. 16, Gaudentios p. 20, Bakchius p. 19); daß aber auch die syntono-Lydisti eine *A*-Skala gewesen wäre, verrät auch nicht das geringste

Anzeichen. Daß mit syntono- charakterisierte Skalen hoch liegende Formen derselben sind, nämlich die Hypertonarten, läßt sich aus den Alypischen Tabellen mit Wahrscheinlichkeit folgern; Bellermann hat darum für alle Hauptskalen außer den mit Hypo- unterschiedenen eine Quinte tiefer liegenden Nebenformen auch mit Hyper- unterschiedene eine Quinte höher liegende angenommen, unter denen wir wohl die von Aristoteles Polit. VIII. 7 summarisch als σύντονοι bezeichneten ἁρμονίαι vermuten dürfen, ebenso wie in den ἀνειμέναι die Hypotonarten. Tatsächlich weisen die Mitteloktaven *e—e'* der hyperlydischen, hyperphrygischen und hyperdorischen Transpositionsskala bei Alypius die den Nebenformen in der höheren Quinte entsprechende Intervallordnung auf, z. B. entspricht der hyperdorischen Oktavengattung:

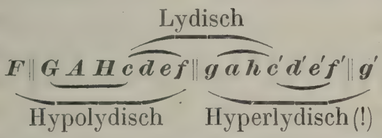


die Mitteloktave (*e—e'*) der hyperdorischen Stimmung (*D* moll) der alypischen Tabellen:

e f g a b c' d'* || *e

(zwei dorische Tetrachorde mit Diazeuxis oben).

Syntonolydisch als Hyperlydisch verstanden ergibt sich ebenso als der Stimmung der Mitteloktave in *e fis gis a h cis' d' e'* entsprechend:



(zwei lydische Tetrachorde mit Diazeuxis oben).

Die Syntono-Lokristi *F—f* ist von Westphal selbst nur als Analogiebildung gewagt ohne den Versuch anderer Begründung, als daß *F* die Unterterz von *A* ist. Weshalb aber Westphal darauf verzichtet, auch eine aneimene (chalara) Lokristi von *D—d* (oder *d—d'*) auzunehmen, ist da freilich nicht einzusehen. Da Heraklides Pontikus (bei Athenäus a. a. O.) der lokrischen Tonart ein eigenes Ethos zuschreibt und ihr damit eine wichtigere Stelle einräumt als der Iasti, die er als eigentliche Harmonia leugnet(!), so ist es gewiß verwunderlich, daß für sie Westphal die Familie nicht ergänzt hat. Das gewichtige Zeugnis des Heraklides bezüglich der Lokristi kann uns wohl veranlassen zu vermuten, daß Westphal recht hat, wenn er für die Lokristi eine andere Teilung in Quinte und Quarte

annimmt als für die Aiolisti, nämlich *A d e* statt *A e a*; denn für das Äolische als Nebenform des Dorischen (Hypodorisch) ist die Aufweisung dorischer Tetrachorde selbstverständlich *A* ‖ *H c d e f g a*, während für das Lokrische anscheinend phrygische Tetrachorde ($1 + 1/2 + 1$) angenommen werden müssen:

Phrygisch

G* ‖ *A H c d e f g* ‖ *a h c′ d′ e′ f′ g′* ‖ *a′

Hypophrygisch Hyperphrygisch (!)

was die Lokristi zu einer Hyperphrygisti macht. Denn eine Verbindung ungleicher Tetrachorde in demselben System ist nach aristoxenischer Lehre ausgeschlossen (ὅμοιά ἐστιν ἐξ ἀνάγκης p. 39); eine Deutung wie etwa *A H c d* ‖ *e f g a* ist also gänzlich ausgeschlossen. Daß diese Andersteilung der lokrischen Tonart tatsächlich statthatte, bestätigt Gaudentios (pag. 19) ausdrücklich, indem er für *A—a* zweierlei Zusammensetzung aufweist, entweder

4. Quintengattung ($1 + 1/2 + 1 + 1$) + 1. Quartengattung ($1/2 + 1 + 1$) = ***A—e—a***, oder

3. Quartengattung ($1 + 1/2 + 1$) + 4. Quintengattung ($1 + 1/2 + 1 + 1$) = ***A—d—a***.

Merkwürdiger Weise nimmt Westphal auf diese wichtige Aussage nicht Bezug, vielleicht darum, weil Gaudentios eine allerdings aller Überlieferung Hohn sprechende Gliederung des Dorischen aufweist, nämlich die von Gevaert in der »Melopée antique« von ihm übernommene in *e h e′*, die allerdings zweifellos falsch ist. Wahrscheinlich ist diese Stelle zu heilen durch Annahme einer Lücke, indem für die Oktave *e—e′* ebenso zweierlei Teilungen aufgestellt werden wie für die Oktave *A—a* (*e a e′* = dorisch, *e h e′* = hypomixolydisch).

Am einfachsten werden wir aber mit der allein noch restierenden »Terzskala« des Dorischen, der Boiotisti, fertig, da dieselbe überhaupt von keinem einzigen antiken Schriftsteller genannt, vielmehr von Westphal frei erfunden ist, weil ein Nomos Terpanders, wie wir uns erinnern, den Namen Boiotios trug. Die Bemerkung des Pollux (IV. 65), daß der Nomos Aiolios und der Nomos Boiotios nach den Völkerschaften benannt seien, von denen Terpander stammte (ἀπὸ τῶν ἔθνων ὅθεν ἦν), genügt Westphal, eine böotische Tonart zu erfinden.

Da den Griechen die Terz als Dissonanz galt, so mußte von vornherein der Versuch, den Hauptskalen Parallelskalen in der Terz zu gesellen, als höchst fragwürdig erscheinen. Ich denke, die Kontrolle der Westphalschen Gründe hat aber zur Genüge die

gänzliche Willkürlichkeit seiner Konstruktionen erwiesen; daß damit auch zu weit ausgeführten Partien der Gevaertschen Werke ein recht großes Fragezeichen sich ergibt, sei nicht vergessen anzumerken.

Somit sehen wir uns auf die von Anfang an und fortgesetzt im Mittelpunkte der griechischen Theorie stehenden drei Hauptskalen Dorisch, Phrygisch und Lydisch zurückverwiesen, welche wir uns unter Berufung auf Aristoteles alle drei mit Nebenformen in der tieferen und der höheren Quinte als in der Grundskala nebeneinander liegend vorstellen dürfen:

Hypodorisch (Äolisch)	**Dorisch**	Hyperdorisch (Mixolydisch)
A ‖ *H c d e f g a*	*e f g a* ‖ *h c′ d′ e′*	*h c′ d′ e′ f′ g′ a′* ‖ *h′*
Hypophrygisch (Iastisch)	**Phrygisch**	Hyperphrygisch (Lokrisch)
G ‖ *A H c d e f g*	*d e f g* ‖ *a h c d*	*a h c′ d′ e′ f′ g′* ‖ *a′*
Hypolydisch	**Lydisch**	Hyperlydisch
F ‖ *G a h c d e f*	*c d e f* ‖ *g a h c′*	*g a h c′ d′ e′ f′* ‖ *g′*

Diese neun Skalen beanspruchen allerdings zu ihrer Aufweisung nebeneinander eine durch $2^1/_2$ Oktaven fortgeführte Grundskala, nämlich von *F—h′*, da schon die einzelne Gruppe einer Haupttonart mit ihren beiden Nebenformen den Umfang von zwei Oktaven überschreitet:

Hypodorisch Hyperdorisch
A H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ h′
Dorisch

Hypophrygisch Hyperphrygisch
G A H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′ a′
Phrygisch

Hypolydisch Hyperlydisch
F G A H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′
Lydisch

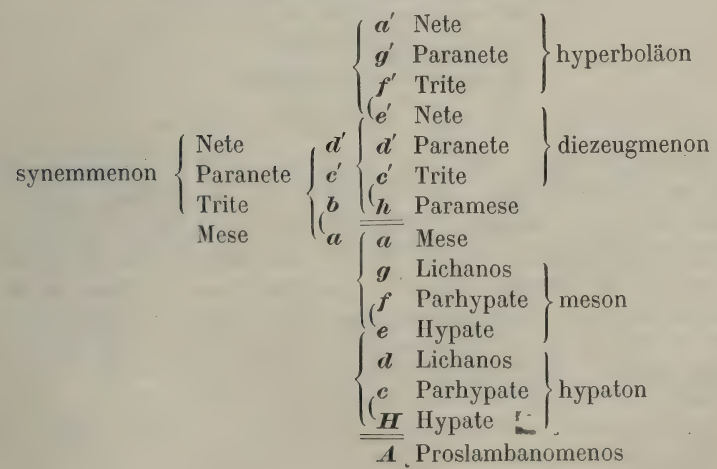
Trotzdem ist zur Aufweisung der Oktavengattungen höchst wahrscheinlich schon von Aristoxenos und fortgesetzt von allen späteren Theoretikern ein System von nur zwei Oktaven Umfang angewendet worden, zunächst die Grundskala (dorische Stimmung) in dem Umfange von *A—a′*. Da bereits der Mathematiker Euklid (um 300 v. Chr.) das ganze System mit dem später allgemein

gebrauchten Namen der Tetrachorde Hypaton, Meson, Synemmenon, Diezeugmenon und Hyperbolaion entwickelt, auch das System von Proslambanomenos bis Nete hyperbolaion ohne die Synemmenon das ἀμετάβολον σύστημα (p. 37 τὸ καλούμενον ἀμετάβολον σύστημα) nennt, so ist es zweifellos nur ein Zufall, daß der Ausdruck σύστημα μετάβολον oder ἐμμετάβολον für das auch das Tetrachord synemmenon einschließende »modulierbare« System nicht vorkommt. Auch könnte man vermuten, daß der streng logisch denkende Mathematiker mit Absicht den Namen System für eine solche, Elemente zweier Tonarten mischende Bildung vermied. Von dem freilich erst im 1.—2. Jahrh. n. Chr. schreibenden Aristoxenianer Kleonides wird dagegen, gewiß im Anschluß an Aristoxenos selbst, das auch das Tetrachord synemmenon umfassende System ἐμμετάβολον genannt und in Gegensatz zu dem ἀμετάβολον gestellt. Kleonides gibt eine unzweideutige Erklärung des Unterschieds beider, indem er die für das ἀμετάβολον eine einzige Tonika, für das ἐμμετάβολον (allgemein gefaßt) eine Mehrheit von Toniken annimmt (p. 18): »Τῇ δὲ τοῦ ἀμεταβόλου καὶ ἐμμεταβόλου διοίσει, καθ' ἣν διαφέρει τὰ ἁπλᾶ συστήματα τῶν μὴ ἁπλῶν. ἁπλᾶ μὲν οὖν ἐστι τὰ πρὸς μίαν μέσην ἡρμοσμένα διπλᾶ δὲ τὰ πρὸς δύο τριπλᾶ δὲ τὰ πρὸς τρεῖς« usw. Ähnlich Aristides Quintilian p. 17: »καὶ τὰ μὲν ἀμετάβολα τὰ μίαν ἔχοντα μέσην, τὰ δὲ μεταβαλλόμενα τὰ πλείους ἔχοντα μέσας.« Nehmen wir hierzu die breite und scharfsinnige Auseinandersetzung des Ptolemäus II. 6. p. 63, welcher zu dem Schluß kommt: »Γίνεται μὲν οὖν τρία τετράχορδα κατὰ τὸ ἑξῆς συνημμένα πρὸς τὸ τῆς τοιαύτης μεταβολῆς ἴδιον μίξει τινὶ μερικῇ δύο διεζευγμένων συστημάτων ὅταν ὅλα διαφέρωσιν ἀλλήλων κατὰ τὸν τόνον τῷ διατεσσάρων. Ἐπεὶ δὲ οὐ προεχεκόφει τοῦ παλαιοῖς ἡ μέχρι τούτων παραύξησις τῶν τόνων· μόνους γὰρ ᾔδεισαν τὸν δὲ δώριον καὶ τὸν φρύγιον καὶ τὸν λύδιον ἑνὶ τόνῳ διαφέροντας ἀλλήλων· ὡς μὴ φθάνειν ἐπὶ τὸν τῷ διατεσσάρων ὀξύτερον ἢ βαρύτερον καὶ οὐκ ἔχοντες ὅπως ἀπὸ τῶν διεζευγμένων ποιήσωσιν ἐφεξῆς τρία τετράχορδα· συστήματος ὀνόματι περιέλαβον τὸ συνημμένον ἵν' ἔχωσι πρόχειρον τὴν ἐκκειμένην μεταβολήν.« Da haben wir seitens eines überlegenen Denkers die Erklärung für den Umstand, daß man ein die Tonart verleugnendes Tetrachord in die zweioktavigen Skalen jeder Tonart aufnahm und zwar auch in die Grundskala selbst und dennoch weiter von einem ἀμετάβολον σύστημα sprach, nachdem man das der Metabole dienende Tetrachord eingefügt hatte. Ptolemäus lehnt für sich bestimmt ab, ein solches System noch ἀμετάβολον zu nennen (ebenso Pachymeres, Vinc. S. 421), tritt aber damit offenbar einem Usus entgegen. Das beweist der Katechismus des Bakchius p. 18: »Πόσα οὖν ἐστι τελεῖα συστήματα ἐν τῷ

ἀμεταβόλῳ συστήματι; δύο· τίνα ταῦτα; συνημμένον τὲ καὶ διεζευγμένον.« Aber auch die Einnistung der falschen Lesart ἀμεταβόλῳ statt ἐμμεταβόλῳ bei Kleonides p. 18 cap. 10 trotz der wenige Zeilen darauf folgenden bestimmten Unterscheidung von ἀμετάβολος und ἐμμετάβολος muß jedenfalls auf den bereits bestehenden Usus zurückgeführt werden. Der Name σύστημα ἀμετάβολον kommt an sich zweifellos dem von Euklid entwickelten zweioktavigen System ohne Synemmenon zu und Boeckh irrt, wenn er meint (De metr. Pind. 209), Euklid hätte in der Schlußabteilung, welche dem σύστημα ἀμετάβολον gewidmet ist, die Trite synemmenon weggelassen, weil sonst zu viele Halbtöne gewesen wären. Das wäre kein Grund; aber die Trite synemmenon gehört eben nicht in das ἀμετάβολον. Will man aber den Ausdruck σύστημα ἀμετάβολον in diesem erweiterten Sinne beibehalten (wie z. B. noch Gevaert tut), so darf man denselben nicht übersetzen als unveränderliches System (Systema immutabile, Système immuable) sondern vielmehr als unverändertes System, nämlich »Grundskala«. Daß den Griechen wirklich die Möglichkeit der Modulation zur Tonart der Subdominante durch das Tetrachord synemmenon zur einzelnen Tonart zu gehören schien, beweisen die Alypischen Tabellen, welche auch jeder Transposition diese selbe Gestalt geben.

Diese Grundskala hat auch insofern gegenüber sämtlichen Transpositionen einen prinzipiellen Vorrang, als sie nach dem Zeugnis des Aristides (I. 247, vgl. S. 104) die einzige ist, welche in ihrem vollen Umfange von zwei Oktaven (vom Proslambanomenos bis zur Trite hyperboläon) gesungen werden kann:

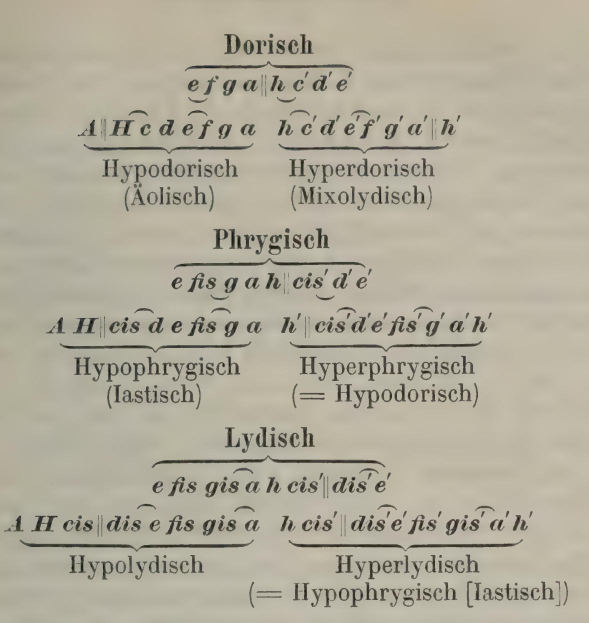
Grundskala (dorische Stimmung)



Innerhalb dieser Grundskala werden nun sämmtliche Oktavengattungen aufgewiesen. Ich kann Bellermann nicht beistimmen, wenn er (Tonleitern und Musiknoten S. 9) die mixolydische (hyperdorische) und hypolydische (bei ihm auch syntonolydisch [?!] genannte) Skala als unmelodisch ausscheidet; denn die Erklärung ihres Baues, die er selbst gibt (vgl. oben S. 179), beseitigt ja doch allen Schein der Ungeeignetheit für die Melodie. Auch daß er die hyperphrygische und hyperlydische beiseite schiebt, weil sie mit der hypodorischen bezw. hypophrygischen dem Umfange nach übereinstimmen, ist nicht überzeugend, höchstens kann man sagen, daß Hyperphrygisch und Hyperlydisch selten als solche erwähnt werden, daher minder wichtig erscheinen. Die allgemeine Art, wie Aristoteles (Polit. VIII. 7) die hohen (Hyper-)Tonarten (σύντονοι ἁρμονίαι) als zu hoch für die Stimme älterer Leute bezeichnet, denen mehr die tieferen (Hypo-)Tonarten (ἀνειμέναι) bequem lägen, weist doch darauf hin, daß diese Oktavengattungen wirklich auch in der Lage, welche die Grundskala ihnen zuweist, in Betracht kommen, dann aber freilich nicht wie oben (S. 170) entwickelt, die Hypotonarten über den Haupttonarten liegend sondern natürlich an ihrer rechten Stelle:

h—h′ = hyperdorisch
a—a′ = hyperphrygisch
g—g′ = hyperlydisch
. . . .
e—e′ = dorisch
d—d′ = phrygisch
c—c′ = lydisch
(***H—h*** = mixolydisch?)
A—a = hypodorisch
G—g = hypophrygisch
F—f = hypolydisch

Schließlich weist uns aber doch wieder der Umstand, daß alle Tonarten durch den Umfang der dorischen Grundskala begrenzt wurden, daß nämlich höher als *a′* und tiefer als *A* nicht gesungen wurde, darauf hin, die effektive Tonhöhe, in welcher die einzelnen Tonarten gesungen wurden, dieser zu akkomodieren, d. h. die Haupttonarten in der Lage *e—e′* vorzustellen und die Hypo- und Hypertonarten in der tieferen und höheren Quinte dieser. Das Ergebnis ist dann:



Dazu kamen aber wiederum noch mindestens die Umgestaltungen des Dorischen, Phrygischen und Lydischen durch die Synaphe:

e f g a b c' d' e'*

Mixolydisch

e fis g a h c d e*

Hypodorisch (Äolisch)

e fis gis a h cis d e*

Hypophrygisch (Iastisch)

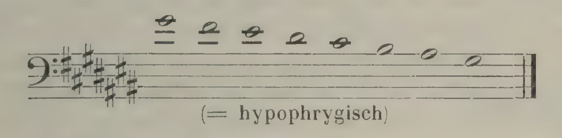
Auch hier ergibt sich wieder die Möglichkeit, eine und dieselbe Tonart (Oktavengattung) in mehrerlei Tonlagen zu singen (3 Hypodorisch, 3 Hypophrygisch, 2 Mixolydisch). An Gelegenheiten zur Unterscheidung von σύντονοι und χαλαραί (ἀνειμέναι) fehlt es also sicher nicht und die Terztonarten Westphals sind recht gut zu missen.

§ 18. Die jüngeren Skalen.

Nach Bryennius (p. 477) hat bereits Aristoxenos den vor ihm allein üblichen älteren sieben (acht) Transpositionsskalen (τόνοι): Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch (und Hypomixolydisch) fünf weitere hinzugefügt,

nämlich: Iastisch, Äolisch, Hypoiastisch, Hypoäolisch und Hyperiastisch. Trotz der späten Zeit, aus welcher diese Nachricht uns überkommen ist (Bryennius schrieb im 14. Jahrhundert) ist dieselbe doch glaubhaft, da die Hochblüte des Virtuosentums (Timotheus, Philoxenos) in die Zeit vor Aristoxenos fällt und eine weitere Entwicklung des Musiksystems über die Praxis dieser Zeit hinaus nicht anzunehmen ist. Tatsächlich ist nämlich mit der Aufstellung dieser Transpositionen das System so weit entwickelt, daß nur noch geringfügige Ergänzungen seitens späterer Theoretiker übrig blieben. Zu bezweifeln ist aber, daß Aristoxenos auch bereits die Namen iastisch und äolisch usw. gebraucht hat. Vielmehr ist wahrscheinlicher, daß er die neuen Tonarten, welche sämtlich in unserer Notenschrift als ♭-Tonarten erscheinen, also die mit der mixolydischen Transpositionsskala beginnende Reihe auf der anderen Seite des Dorischen fortsetzen, als Verschiebungen der älteren Stimmungsweisen um einen Halbton angesehen und benannt hat. Daß wirklich Aristoxenos die Zahl der Transpositionsskalen bereits auf 13 erhöht hat, bestätigen Kleonides und Aristides Quintilianus (beide um die Wende des 1./2. Jahrhunderts n. Chr.). Aber Aristides belehrt uns zugleich, daß zu den 13 Skalen des Aristoxenos inzwischen bereits noch weitere 2 hinzugekommen sind (Hyperäolisch und Hyperlydisch), so daß nun jeder der 5 Haupttöne auch in zwei abgeleiteten Formen existiert (mittel, hoch und tief); p. 23: ὅπως γ' ἂν ἕκαστος βαρύτητά τε ἔχῃ καὶ μεσότητα καὶ ὀξύτητα). Da sowohl Kleonides als Aristides unter Berufung auf Aristoxenos je zwei mixolydische, lydische, phrygische, hypolydische und hypophrygische Töne annehmen, nämlich einen höheren und einen tieferen und erst in zweiter Linie die neuen Namen Iastisch und Äolisch beifügen, Aristides sogar bei einigen in der auffallenden, gewiß unzweideutigen Form ὃς νῦν αἰόλιος [ὑπερδώριος, ὑπεριάστιος], so dürfen wir als sicher ansehen, daß Aristoxenos nur die Namen φρύγιος βαρύς (tief phrygisch), λύδιος βαρύς (tief lydisch), μιξολύδιος ὀξύς usw. gebraucht hat, so daß er für die neue Anwendung der alten Namen für die neuen Skalen (wie wir wissen, sollten ja gerade Iastisch und Äolisch nach Heraklid uralte Oktavengattungen sein) nicht verantwortlich gemacht werden kann. Man hat vergebens nach einer Motivierung gesucht, diese Namen ebenso oder ähnlich auf die Übereinstimmung der Oktavengattung, welche diesen Namen einstmals trug, mit der Gestalt, welche in der neuen Transposition die mittlere Oktave erhielt, zurückzuführen. Während nämlich bei sämtlichen älteren Transpositionsskalen, auch den Hypo- und Hyper-Nebenformen derselben, die Mitteloktave e—e' diejenige Einstimmung erfährt, welche

der denselben Namen tragenden Oktavengattung entspricht, ist für die iastische und äolische ein ähnlicher Sachverhalt nicht erweislich, so daß die Wahl der Namen als eine durchaus willkürliche erscheint und wohl aus der Absicht, die von Heraklides so empfohlenen Namen wieder zu Ehren zu bringen, erklärt werden muß. Für die iastische Stimmung (mit 7 Kreuzen) ist zwar die iastische Oktavengattung auf der Kithara erweislich aber nicht an der Stelle, wo alle anderen Skalen abgelesen werden müssen (zwischen der urspünglichen Hypate *e* und Nete *e′*), sondern zwischen der Hypate und Nete der Zeit des späteren Virtuosentums *gis—gis′* (vgl. die ὁρμασία S. 83):

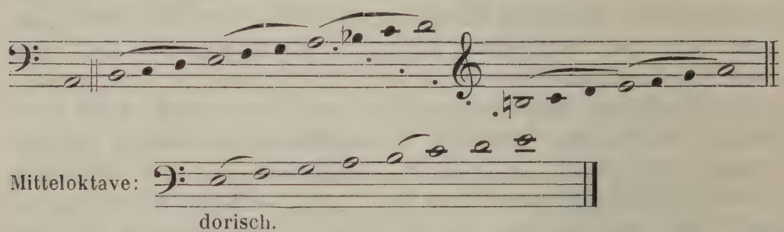


(= hypophrygisch)

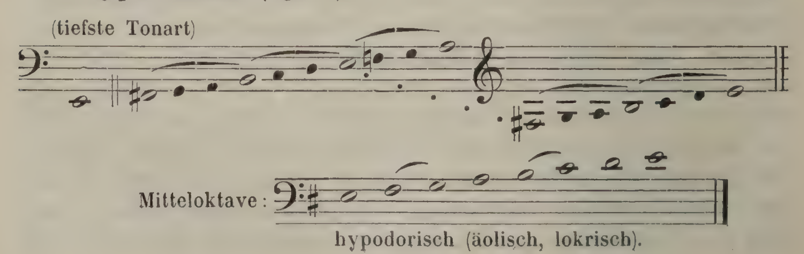
und es ist wohl nicht ungereimt, anzunehmen, daß in einer Zeit, wo die Ursprungsstimmung ganz außer Gebrauch gekommen war, die Kitharisten der neuen Tonart ihren Namen nach der Stimmung der neuen Hauptoktave gegeben hätten. Aber für das Äolische versagt auch dieses Mittel der Erklärung vollständig, während die aristoxenischen Namen sich auch für die neuen Tonarten sämtlich auf die alte Weise erklären lassen. Es mag sein, daß man zu den neu unterscheidenden Namen nur gegriffen hat, um den gehäuften ähnlichen Namen zu entgehen (denn nun hatte man z. B. hoch und tief Lydisch, hoch und tief Hypolydisch und dazu noch Hyperlydisch, aber auch noch hoch und tief Mixolydisch, Hypomixolydisch und Hypermixolydisch — so daß wohl dem Schüler bei all den Spielarten des Lydischen schwindlig werden konnte). Ich meine, unter diesen Umständen darf man sich nicht allzusehr wundern, wenn man nach einer Gruppe neuer Namen griff, ohne daß dieselben sich so streng wie die anderen aus dem System rechtfertigen ließen. Daß das System selbst und auch die alte aristoxenische Nomenklatur sich streng logisch entwickelt hat und darum eigentlich doch leicht übersichtlich ist, wird die zusammenhängende Darstellung sämtlicher Transpositionsskalen sogleich ergeben. Nur sei noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß Aristoxenos im Vollbewußtsein der zentralen Stellung der dorischen Tonart in der Mitte des ganzen Systems, als absolute Grundskala, der mit dem siebenten ♯ sich ergebenden zweiten Form des Dorischen (hoch Dorisch *e—e′* mit 7 ♯) aus dem Wege geht und statt dessen von *dis—dis′* zählt, was ja freilich aber vollständig gerechtfertigt ist, sobald man sich die Skala

als ♭-Tonart vorstellt, als welche sie für *e—e′* vielmehr *es—es′* mit 5 ♭ zeigt. Das Ergebnis dieses Umspringens zu den ♭-Tonarten ist aber das sicherlich von Aristoxenos mit besonderer Absicht bewirkte »Δώριος εἷς« (so bei Kleonides und auch bei Aristides), das sich gegenüber der Doppelgestalt des Phrygischen, Lydischen und Mixolydischen ganz auffallend markiert. Allein schon dieser Umstand hätte Bellermann und Fortlage offenbaren müssen, daß ihre A n n a h m e d e s H y p o l y d i s c h e n a l s G r u n d s k a l a e i n K a r d i n a l f e h l e r war. Ich entwickele nun die Skalen und zwar ohne Zuhilfenahme der griechischen Notenschrift, um noch nicht das Interesse auf diese abzulenken, systematisch im Anschluß an Aristoxenos' Gruppenbildung zu dreien (Mittelform, hohe und tiefe Form, d. h. Haupttonart, Dominante und Subdominante), wobei ich zu beachten bitte, daß die verwandten Tonarten nicht wie bei den Oktavengattungen Quintenabstand sondern Quartenabstand haben, d. h. die Transpositionsskala, welche der Mitteloktave die Gestalt der mit Hyper- unterschiedenen verwandten in der Grundskala eine Quinte höher liegenden Oktavengattung gibt, liegt nur eine Quarte höher, und diejenige, welche ihr die Gestalt der durch Hypo- unterschiedenen in der Grundskala eine Quinte tiefer liegenden Oktavengattung gibt, liegt nur eine Quarte tiefer.

1. Dorisch (Grundskala; vgl. 11).

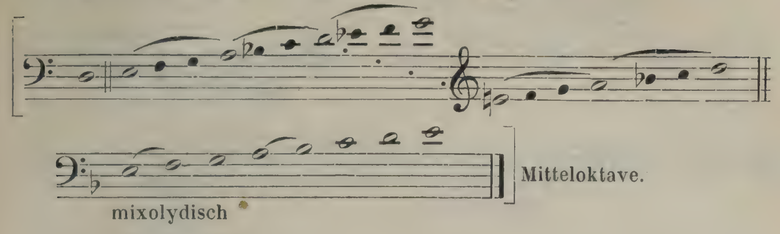


2. Hypodorisch (vgl. 6).

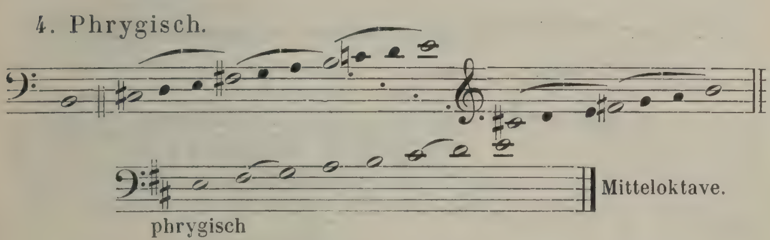




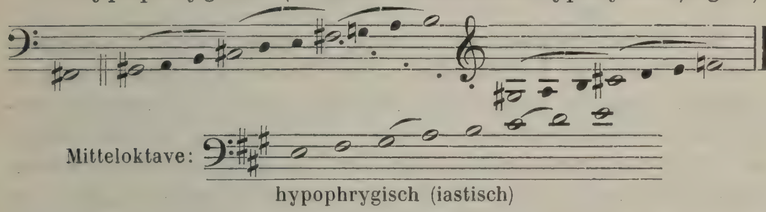
3. Hyperdorisch (= Mixolydisch, vgl. 10).



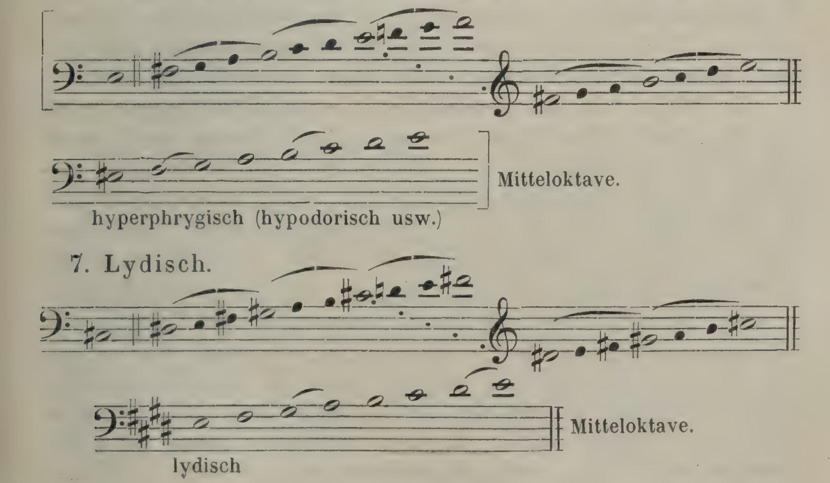
4. Phrygisch.



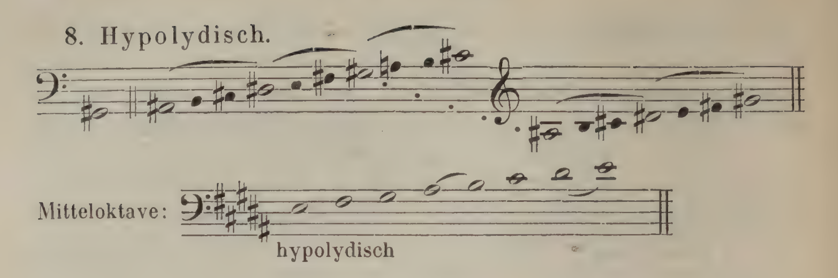
5. Hypophrygisch (in höherer Oktave = Hyperlydisch, vgl. 9).



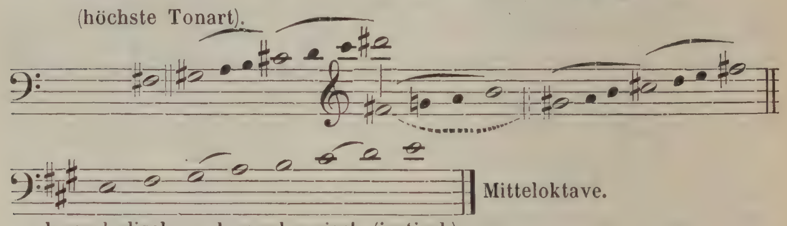
6. Hyperphrygisch (in tieferer Oktave = Hypodorisch, vgl. 2).



8. Hypolydisch.



9. Hyperlydisch (in tieferer Oktave = Hypophrygisch).

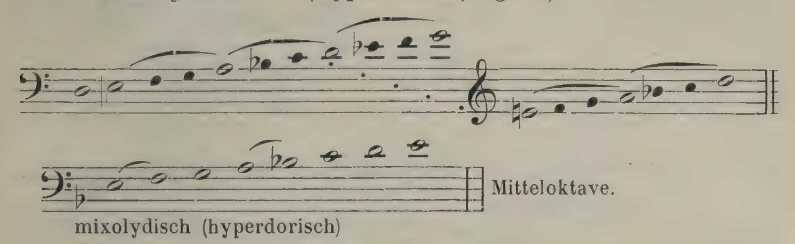


Bis hierher reichen die 7 bezw. 9 alten (voraristoxenischen) Skalen. Dadurch, daß Timotheus die *f'*-Saite der Kithara anfügte, entstand zwar die Möglichkeit, zwischen *f* und *f'* ebenso die verschiedenen Oktavengattungen durch Umstimmung zu entwickeln, doch ist das augenscheinlich seitens der Theoretiker *nicht* geschehen. Jans Vermutung, daß z. B. die Syntonolydisti in *f*—*f'* mit ♭ zu suchen sei, würde involvieren, überhaupt die σύντονοι des Aristoteles in der *f*-Lage zu suchen; dafür fehlt indes jeder weitere Anhalt. Die Gleichsetzung des σύντονος mit ὑπερ-, und des ἀνειμένη (χαλαρά) mit ὑπο- führt aber durchweg zu so einfachen Resultaten, daß man nach einem anderen Schlüssel nicht länger zu suchen braucht.

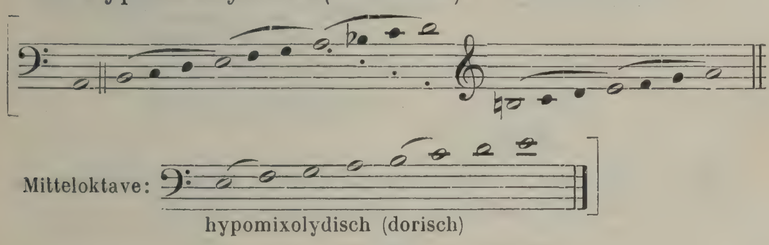
Als Brücke von den Kreuztonarten zu den Be-Tonarten muß uns die mixolydische Tonart dienen, obgleich dieselbe nicht durch eine komplette Familie in den Benennungen des Aristoxenos vertreten ist (der Hypermixolydius fehlt); da ja sogar die hyper*dorische* Skala, also die σύντονο-Form der *zentralen* Tonart ebenfalls in der Terminologie des Aristoxenos fehlt, so ist das wohl eine ausreichende Motivierung, wenn wir auch der mixolydischen Transposition einen Platz als Haupttonart anweisen mit der Reserve, daß die hypomixolydische Tonart als solche nie vorkommt, weil sie mit der dorischen identisch ist, und daß auch die hypermixolydische wegen ihrer Identität mit der tief hypolydischen bezw. hypoäolischen nicht genannt wird. Da aber Aristoxenos neben die mixolydische mit 1 ♭ eine hoch mixolydische mit 6 ♯ stellt, so können

wir nicht umhin, die mixolydische als eine wenn auch nicht so voll wie die andern entwickelte Haupttonart anzusehen:

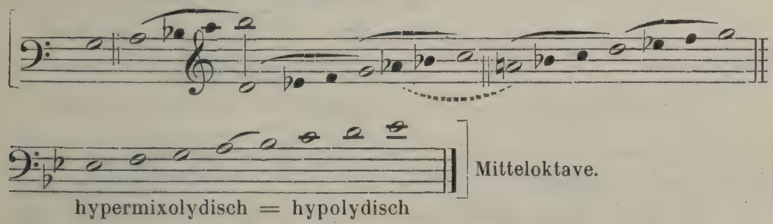
10. Mixolydisch = (Hyperdorisch, vgl. 3).



11. Hypomixolydisch (= Dorisch).



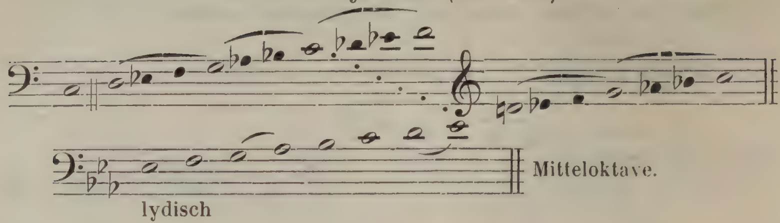
12. Hypermixolydisch (in tieferer Oktave: tief Hypolydisch, Hypoäolisch, vgl. 14).



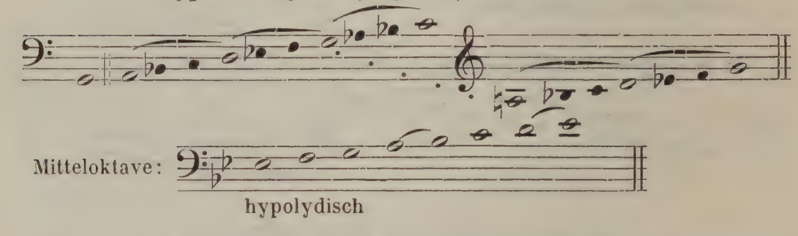
Die hypermixolydische Skala (12) ist die erste, welche durch zwei- bezw. dreimalige Anwendung der Synaphe statt der Diazeuxis von der Grundskala aus in die Region der ♭-Tonarten führt, also den Weg weiter verfolgt, welchen das durch das Tetrachord synemmenon der Grundskala selbst verkoppelte Hyperdorische (Mixolydische) weist. Aber wie schon die hyperdorische Tonart einen eigenen Namen erhielt (Mixolydisch), so wird nun auch die hypermixolydische umbenannt und zwar von Aristoxenos als tief hypolydische, also in die um einen Halbton nach unten verschobene lydische Gruppe eingestellt, die wir nun zunächst anschließen müssen:



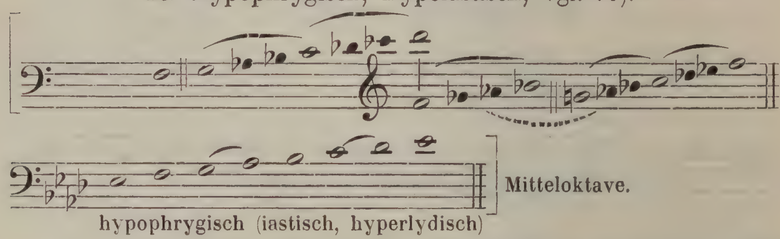
13. Tief Lydisch (Äolisch).



14. Tief Hypolydisch (Hypoäolisch, in höherer Oktave = Hypermixolydisch, vgl. 12).

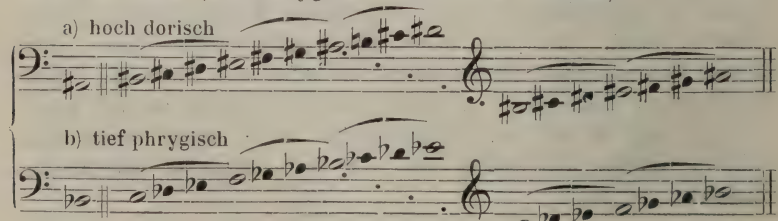


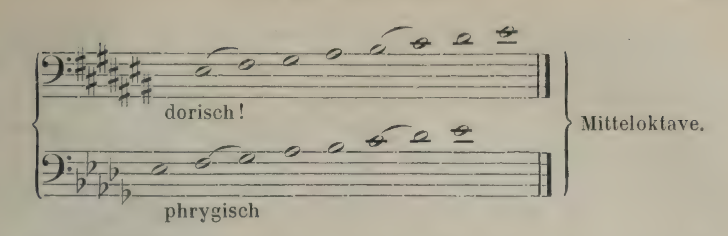
15. Tief Hyperlydisch (Hyperäolisch, in tieferer Oktave = tief Hypophrygisch, Hypoiastisch, vgl. 17).



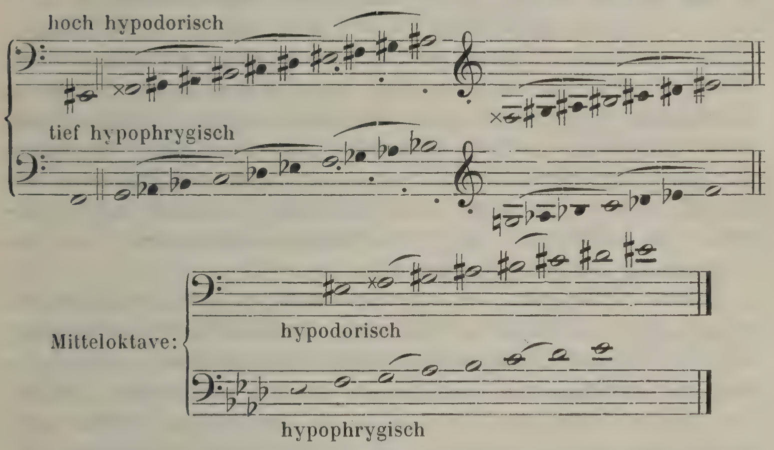
So kommen wir endlich zu der den Kreis der Tonarten durch enharmonische Identität schließenden Gruppe der iastischen oder wie sie Aristoxenos nennt tief phrygischen Tonarten. Ich schreibe dieselbe doppelt als Kreuztonarten und als Be-Tonarten, um meine obige Behauptung zu belegen, daß Aristoxenos der Doppelgestalt des Dorischen absichtlich ausgewichen ist:

16. Iastisch (tief Phrygisch bezw. hoch Dorisch).

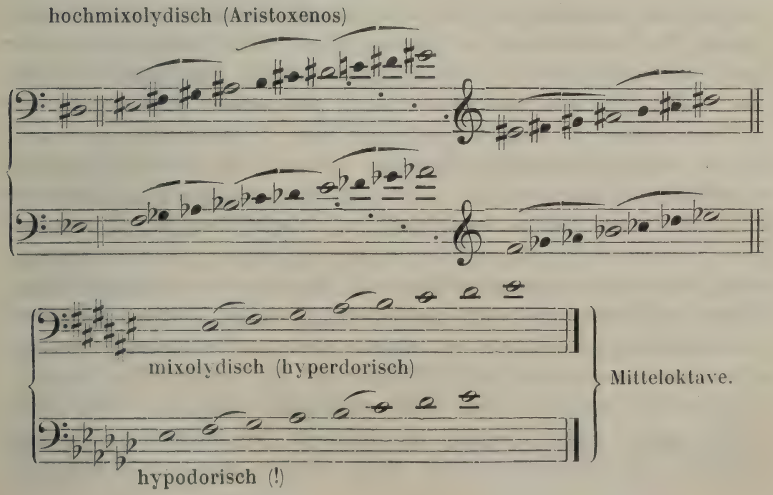




17. Hypoiastisch (tief Hypophrygisch [hoch Hypodorisch], in höherer Oktave = Hyperäolisch, vgl. 15).



18. Hyperiastisch (hoch Mixolydisch [tief Hyperphrygisch, hoch Hyperdorisch]).



Vergleichen wir unsere Entwicklung mit der Aufzählung der 15 Skalen bei Aristides und den Tabellen des Alypius, so ergibt sich, daß wir sämtliche Namen und Formen besprochen und soweit möglich erklärt haben. Alypius gruppiert seine 15 Skalen, die natürlich dieselben sind wie die des Aristides, durchaus zu dreien, nämlich 5 Hauptskalen (Lydisch, Äolisch, Phrygisch, Iastisch, Dorisch) mit ihren tieferen und höheren Seitentonarten, die er durchaus nur durch die Zusätze Hypo- und Hyper- in der oben aufgewiesenen Weise bezeichnet. Keine Skala benennt er doppelt, so daß also z. B. der Name Mixolydisch dabei überhaupt nicht fällt. Ob daraus geschlossen werden darf, daß im 4. Jahrhundert n. Chr. die älteren Namen ganz in Vergessenheit gekommen seien, scheint fraglich, da der nur wenig ältere Bakchius sen. in seinem Katechismus sogar noch die 7 voraristoxenischen Transpositionen lehrt (Mixolydisch, Lydisch, Phrygisch, Dorisch, Hypolydisch, Hypophrygisch, Hypodorisch), sich also der Lehre des Ptolemäus anschließt, welcher die neuen Tonarten verwirft und statt der 13 Tonarten des Aristoxenos nur 7 anerkennt, weil es nur 7 im Bau verschiedene Oktavengattungen gibt.

Ob die ♭-Tonarten jemals in der Praxis zu größerer Bedeutung gelangt sind, ist fraglich. Die stetig fortschreitende Entwicklung nach der Seite der Kreuztonarten durch Hinaufschrauben der Kitharastimmung konnten wir konstatieren; dieselbe scheint aber bei der Gruppe der iastischen Tonarten, d. h. derjenigen, welche noch als Kreuztonarten vorstellbar sind, Halt gemacht zu haben. Die Gruppe der äolischen Tonarten ist wohl lediglich auf Rechnung der Theoretiker zu setzen, welche das System abrundeten und enharmonisch abschlossen. Das ablehnende Verhalten des Ptolemäus gegen die Vermehrung der Skalen durch Aristoxenos mag daher wohl sich auf praktische Erfahrungen stützen, eine Reaktion gegen die außer Kontakt mit der Praxis gemachten Fortschritte der Theorie bedeuten. Dasselbe hat aber auch einen besonderen Grund, der in alter theoretischen Tradition wurzelt; die neueren Tonarten vom fünften ♯ und zweiten ♭ ab tasten nämlich diejenigen Stufen der Grundskala an, welche ursprünglich als unveränderliche galten, *a* und *e*, die beiden Säulen der dorischen Oktave. Die Unterscheidung stehender, unveränderlicher und umstimmbarer, veränderlicher Stufen geht zwar eigentlich nicht die Skalenlehre sondern die Lehre von den Tongeschlechtern an, welche wir später zu erörtern haben; sie hat aber zweifellos auch Einfluß auf die theoretische Behandlung der Skalen gewonnen. Ihre praktische Bedeutung aber steht gewiß außer allem Zweifel, da Reinheit der Intonationen gewiß weniger bei Umstimmbarkeit aller Stufen als bei Festhaltung

wenigstens einiger derselben garantiert wurde. Gerade die Festhaltung des *b* als selbständiger Saite zwischen *a* und *h* auf der Kithara und die Benutzung dieses *b* als *ais* sicherte die Fernhaltung jeder Umstimmung der Mese *a*, solange nicht über das fünfte ♯ hinausgegangen wurde (Hypolydisch). Die 7 Skalen des Ptolemäus machen aber gerade bei Mixolydisch (1 ♭) und Hypolydisch (5 ♯) Halt, so daß, da *b* seine eigene Saite hat, weder *e* noch *a* noch *h* umgestimmt zu werden brauchen.

§ 19. Thesis und Dynamis.

Die Skalenlehre findet ihren theoretischen Abschluß und ihre Überführung in die Praxis der Komposition durch die Unterscheidung der Thesis und Dynamis, zweier Begriffe, über deren Bedeutung viel geschrieben und gestritten worden ist, obgleich eigentlich jedweder Streit zufolge der sonnenklaren Aufweisungen der alten Theoretiker hätte ausgeschlossen sein sollen. Meiner Ansicht nach würde die Polemik zwischen R. Westphal und C. v. Jan niemals möglich gewesen sein, wenn nicht Fortlage und Bellermann auf die unglückliche Idee gekommen wären, die hypolydische Oktavengattung als Grundskala der griechischen Notenschrift hinzustellen. Nur dadurch, daß zufolge dieser Grundlage die dorische Tonart als *B*moll (*Ais*moll) notiert werden mußte, entstanden die Schwierigkeiten für das Herausschälen des so einfachen Kerns der Lehre von der Thesis und Dynamis.

Wie ich schon andeutete, ist die Unterscheidung von Thesis und Dynamis bereits in den erhaltenen Fragmenten der Harmonik des Aristoxenos wohl erkennbar, freilich nicht gerade in den Stellen, welche Westphal dafür angezogen hat, wie bereits der Engländer Monro (The modes of ancient Greek Music 1894 S. 81) richtig erkannt hat, doch ohne daß auch er die Hauptskala bemerkte und ohne daß er selbst zu völliger Klarheit über die Unterscheidung gelangte. Die beiden ersten von Westphal angezogenen Stellen (Aristoxenos Harm. p. 6 und p. 54) sprechen nämlich gar nicht von einer Unterscheidung der Einzeltöne nach ihrer Stellung im System sondern vielmehr von der θέσις der Tetrachorde; was unter Thesis der Tetrachorde zu verstehen ist, hat uns des Bacchius Katechismus aufbewahrt (pag. 19): θέσεις δὲ τετραχόρδων οἷς τὸ μέλος ὁρίζεταί εἰσιν ἑπτά· συναφή (*H c d e f g a*), διάζευξις (*e f g a* ‖ *h c' d' e'*), ὑποδιάζευξις (*H c d e* . . ‖ *h c' d' e'*), ἐπισυναφή (*H c d e f g a b c' d'*), ὑποσυναφή (*H c d e* . . . *a b c' d'*), παραδιάζευξις (*a b c' d'* / *h c' d' e'*), ὑπερδιάζευξις (*H c d e* . . ‖ *e' f' g' a'*).

Die Ausführung des Aristoxenos (p. 54) über das unmittelbar konsonante oder vermittelt konsonante Verhältnis der in demselben System eingestellten Tetrachorde, welche ich bereits früher erwähnt habe (S. 168) nennt ebenfalls diese Stellung der Tetrachorde zueinander θέσις. Eine Parallelstelle bei Aristides Quintilian (pag. 17) macht Gevaert (Hist. et Théorie I. 110) arge Kopfschmerzen und erzwingt das Geständnis »ce qu'il dit des pentacordes est pour moi absolument inintelligible« (!!). Gevaert versteht nicht, wieso es nur dreierlei symphonische Pentachorde im zweioktavigen Systema metabolon geben soll. Der Schlüssel liegt wohl in dem κατὰ διαίρεσιν θεωρούμενα (τετράχορδα). Sowohl die Pentachorde als die Oktachorde werden in dieser Stelle von Aristides ausgehend vom dorischen Normal-Tetrachord bestimmt, die Pentachorde durch Untenansetzung eines Ganztones, die Oktachorde durch Nebeneinanderstellung zweier Tetrachorde mit Diazeuxis. Dann aber gibt es in jedem Tonos (einschließlich des Tetrachords synemmenon) wirklich nur 3 Pentachorde gleichen Baues, nämlich:

d e f g a
meson

g a b c' d'
synemmenon

a‖*h c' d' e'* (bezw. *A*‖*H c d e*)
diezeugmenon (hypaton)

und nur 2 Oktachorde gleichen Baues, nämlich:

e f g a‖*h c' d' e'*
diezeugmenon

a b c' d'‖*e' f' g' a'*
synemmenon

Daß es sich nicht um die εἴδη, d. h. den inneren Bau der Systeme (Quarten-, Quinten-, Oktavgattungen) handelt, betont Aristides ausdrücklich, indem er sagt, daß deren Zahl größer sei und von der verschiedenen Größe der einzelnen Stufenabstände abhängen (καθ' ἑκάστου φθόγγου παραύξησιν λαμβανόμενα).

Die dritte von Westphal angezogene Stelle (Aristoxenos p. 69) lautet: »Κατὰ μὲν οὖν τὰ μεγέθη τῶν διαστημάτων καὶ τὰς τῶν φθόγγων τάσεις ἄπειρά πως φαίνεται εἶναι τὰ περὶ μέλος, κατὰ δὲ τὰς δυνάμεις καὶ κατὰ τὰ εἴδη καὶ κατὰ θέσεις πεπερασμένα τε καὶ τεταγμένα«, was in seiner allgemeinen Fassung nicht viel lehrt; die Fortsetzung aber spricht davon, daß z. B. in der Nachbarschaft

der Pykna nur ganz bestimmte Intervalle (Ganzton oder Ditonus bezw. Trihemitonium) vorkommen können. Die Unterscheidung, um welche es sich in der berühmten Stelle bei Ptolemäus handelt, ist hier vielleicht durch die Ausdrücke θέσις und δύναμις gemeint, aber gar nicht erörtert. Wohl aber spricht Aristoxenos pag. 40 ganz bestimmt von der verschiedenen Bedeutung, die einem Tone in der Melopöie zukommen könne, je nach seiner Stellung im System als Nete, Mese, Hypate usw.: »τὸν αὐτὸν δὲ λόγον καὶ περὶ τῶν δυνάμεων ἐροῦμεν ἃς αἱ τῶν τετραχόρδων φύσεις ποιοῦσι, τὸ γὰρ νήτης καὶ μέσης καὶ ὑπάτης τῷ αὐτῷ γράφεται σημείῳ τὰς δὲ τῶν δυνάμεων διαφορὰς οὐ διορίζει τὰ σημεῖα ὥστε μέχρι τῶν μεγεθῶν αὐτῶν κεῖσθαι πορρωτέρω δὲ μηδέν«. Paul Marquardt, der Herausgeber des Aristoxenos (1868), hat zur Zeit als er die beigefügte Übersetzung verfaßte, mit dieser Stelle nichts anzufangen gewußt; denn er übersetzt: »Dasselbe aber werden wir auch in betreff der Lagen(!) sagen, welche die natürlichen Beschaffenheiten der Tetrachorde hervorbringen; denn das(!) der Nete und Mese und Hypate wird mit demselben Zeichen geschrieben und die Unterschiede der Lagen(!) scheiden die Zeichen nicht; sie werden also nur zur Bezeichnung der Umfänge gesetzt, weiter aber nicht.« Im exegetischen Kommentar S. 305 ff. und S. 328 ff. folgen aber einige Versuche, dem Sinne der Stelle besser gerecht zu werden. Vermutlich hat Marquardt inzwischen die Programmarbeit von A. Ziegler »Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik der Griechen« (Lissa 1866) in die Hände bekommen, welche sich zu Rudolf Westphals Auffassung der Begriffe Thesis und Dynamis (in der »Harmonik und Melopöie« [1873]) in Gegensatz stellt; darauf läßt wenigstens der Umstand schließen, daß nun Marquardt δύναμις nicht mehr mit Lage sondern vielmehr mit Wert übersetzt wissen will. Zum wirklichen Verständnis des Unterschieds und zu einer klaren Definition kommt er freilich dennoch nicht und vollends leidet er Schiffbruch (obgleich er nun auf das Richtige gekommen zu sein glaubt) bei dem Versuche, die rätselhafte Aussage von der »Gleichbezeichnung der Tetrachorde der Hypate, Mese und Nete« zu erklären. Immerhin kommt aber wenigstens dabei das richtige Schlußresultat heraus, daß das Notenzeichen nur die absolute Tonhöhe anzeigt aber nichts über die Stellung des Tones in der Skala als Nete usw. aussagt. Auf die so naheliegende Erklärung, das τὸ τῆς νήτης durch σημεῖον zu ergänzen, welches Wort nur wegen der Wiederholung wegfällt aber usuell in Wegfall gekommen sein kann, verfällt Marquardt merkwürdigerweise nicht.

Zur weiteren Vorbereitung für die Analyse der Ausführungen des Ptolemäus mögen noch zwei Stellen bei Aristoxenos und

eine bei Aristides dienen, nämlich zunächst Aristoxenos Harm. pag. 34: »καὶ πάλιν ὅταν μένοντος τοῦ μεγέθους τόδε καλῶμεν ὑπάτην καὶ μέσην τόδε παραμέσην καὶ νήτην, μένοντος γὰρ τοῦ μεγέθους συμβαίνει κινεῖσθαι τὰς τῶν φθόγγων δυνάμεις«, d. h. »und wiederum ereignet es sich, daß wir dasselbe Intervall einmal als Hypate-Mese das andere Mal als Paramese-Nete definieren, wenn nämlich die Dynamis der Töne eine andere ist« (z. B. ist *fis*—*h* in hypodorischer Stimmung Paramese-Nete, in phrygischer dagegen Hypate meson-Mese; vgl. S. 172). Ferner Aristoxenos Harm. pag 47: ὁρῶμεν γὰρ ὅτι νήτη μὲν καὶ μέση παρανήτης καὶ λιχανοῦ διαφέρει κατὰ τὴν δύναμιν . . . καὶ διὰ ταύτην τὴν αἰτίαν ἴδια κεῖται ὀνόματα ἑκάστοις αὐτῶν«, d. h.: »Wir sehen, daß der Schritt von der Nete zur Mese (dorisch: $= e'—a$) anders wirkt als der (gleichen Abstand zeigende) von der Paranete zur Lichanos ($d'—g$), eben darum sind für jede dieser Fortschreitungen besondere Namen bestimmt«. Aristides pap. 18 sagt in voller Übereinstimmung mit Aristoxenos aber mit einer für uns sehr wertvollen Abweichung im Ausdruck, daß ein und dasselbe Notenzeichen (σημεῖον) eine ganz verschiedene dynamische Benennung des Tones erfordere (ἄλλῃ δυνάμει φθόγγου κατονομαζόμενον), je nach der an denselben anschließenden Intervallordnung (ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας)«. Das ist so deutlich, daß wir aus Ptolemäus kaum mehr etwas Neues erfahren können.

Das 5. Kapitel des 2. Buchs der Harmonik des Ptolemäus ist überschrieben: »Πῶς τῶν φθόγγων ὀνομασίαι πρός τε τὴν θέσιν ἐκλαμβάνονται καὶ τὴν δύναμιν« und entwickelt zuerst als ὀνομασία κατὰ θέσιν die Namen der einzelnen Töne des zweioktavigen Systema ametabolon (ohne das Tetrachord Synemmenon, das ja nach Ptolemäus nicht in das System gehört); dann aber geht er zur Aufweisung der Bedeutung der δύναμις über, die er sinnvoll als Relativität erläutert (»τὸ πρός τι πῶς ἔχον«) und demonstriert zuerst, wie in dieser Grundskala selbst die zunächst nach ihrer Stellung übereinander benannten Stufen (Mese die mittelste, Nete die höchste, Hypate die tiefste usw.) ganz bestimmte Bedeutungen (δυνάμεις) haben, welche zunächst sich theoretisch definieren lassen als feststehende und bewegliche Stufen. Die feststehenden (ἑστῶτες, ἀκίνητοι) sind nämlich die in den drei Tongeschlechtern unveränderlichen; es sind das die Grenztöne sämtlicher Tetrachorde und dazu der Proslambanomenos, also in der Grundskala die Töne

$$\boldsymbol{A \| H \dots e \dots a \| h \dots e' \dots a'}$$

Das diatonische, chromatische und enharmonische Tongeschlecht (γένος) und sämtliche sonstigen Spielarten (χροαί) unterscheiden sich voneinander nur durch die verschiedene Stimmung der zwischen

diesen Pfeilern einzuschaltenden »beweglichen« Töne. Schon hier bemerkt Ptolemäus allgemein: »Wechseln nun aber die δυνάμεις ihre Lage, so bleiben auch die Ortsbestimmungen der stehenden und beweglichen Stufen nicht dieselben« (»Μεταβιβαζομένων γὰρ τῇ θέσει τῶν δυνάμεων οὐκέτι τοῖς αὐτοῖς τόποις ἐφαρμόζουσιν (ονται) οἱ τῶν ἑστώτων καὶ κινουμένων ὅροι«.

Im 11. Kapitel des 2. Buchs stellt er dann ausführlich dar, wie solches Wandern der Dynamis vor sich geht: »Ἐκλαμβανομένου γὰρ τοῦ διὰ πασῶν κατὰ τοὺς μεταξύ πως τοῦ τελείου συστήματος τόπους, τοῦτ᾽ ἔστι τοὺς ἀπὸ τῆς τῇ θέσει τῶν μέσων ὑπάτης ἐπὶ τὴν νήτην διεζευγμένων . . . ἡ μὲν τοῦ Μιξολυδίου μέση κατὰ τὴν δύναμιν ἐφαρμόζεται τῷ τόπῳ τῆς παρανήτης τῶν διεζευγμένων, ἵν᾽ ὁ τόνος τὸ πρῶτον εἶδος ἐν τῷ προκειμένῳ ποιήσῃ τοῦ διαπασῶν«. Diesen Text falsch zu übersetzen ist gewiß nicht leicht; zweifellos bedeutet der Wortlaut: »Nimmt man nun aus der zweioktavigen Grundskala die Mitteloktave heraus, d. h. also der Lage (Thesis) nach die Stufen von Hypate meson bis Nete diezeugmenon, so wird die Mese κατὰ δύναμιν des Mixolydischen in der Lage der Paranete diezeugmenon eingestimmt, derart, daß die vorliegende Oktave (nämlich die von Hypaton bis Nete diezeugmenon) dem Bau der ersten Oktavengattung ($^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ 1 1 ‖ 1; vgl. S. 170) entspricht.« Also der Ton, welcher in der Grundskala Paranete synemmenon ist, soll in der mixolydischen Transpositionsskala Mese werden und die ganze Oktave so gestimmt, daß das Mittelstück (*e—e′*) die Stimmung der mixolydischen Oktavengattung erhält, welches Resultat sehr einfach durch Benutzung der Trite synemmenon statt der Paramese erzielt wird; daß immer die mixolydische Oktavengattung als erste gezählt wird, hat wahrscheinlich seinen Grund gerade in dieser bequemen Möglichkeit:

e f g a b c′ d′ ‖ *e′*

Ebenso wird die Lage der Mese für alle weiteren Transpositionen durch Ptolemäus bestimmt, indem er sagt, daß die lydische Mese an dem Orte (τὸ τόπῳ) der Trite diezeugmenon (*c′*) zu liegen komme, die phrygische an dem Orte der Paramese (*h*), die hypolydische an dem der Lichanos meson (*g*), die hypophrygische an dem der Parhypate meson (*f*), die hypodorische an dem der Hypate meson (*e*). Da die Mesen den Grundtönen unserer Molltonleitern entsprechen, so würde aus den Angaben des Ptolemäus zunächst zu folgern sein, daß statt der S. 172 übersichtlich zusammengestellten vielmehr die folgenden:

Mixolydisch	*D* moll	(*e′* ‖ *d′* *c′* *b* *a* *g* *f* *e* Mitteloktave)
Lydisch	*C* moll	(? *es′* *d′* ‖ *c′* *b* *as* *g* *f* *es* »)
Phrygisch	*H* moll	(*e′* *d′* *cis′* ‖ *h* *a* *g* *fis* *e* »)
Dorisch	*A* moll	(*e′* *d′* *c′* *h* ‖ *a* *g* *f* *e* »)
Hypolydisch	*G* moll	(? *es′* *d′* *c′* *b* *a* ‖ *g* *f* *es* »)
Hypophrygisch	*F* moll	(? *es′* *des′* *c′* *b* *as* *g* ‖ *f* *es* »)
Hypodorisch	*E* moll	(*e′* *d′* *c′* *h* *a* *g* *fis* ‖ *e* »)

die sieben von Ptolemäus allein anerkannten Transpositionsskalen wären. Diese Deutung hat in der Tat gleich der erste Kommentator dieser Theorie, J. Wallis, in seiner Ausgabe (1662) des Ptolemäus dem Texte des Ptolemäus gegeben. Seine Deutung würde ohne weiteres akzeptiert und das Lydische, Hypolydische und Hypophrygische als *b*-Tonarten definiert werden müssen, wenn dem nicht das 10. Kapitel des 2. Buchs des Ptolemäus widerspräche, welches durchaus in Übereinstimmung mit Aristoxenos den Abstand der drei ältesten (ἀρχαιότατοι!) Tonarten Dorisch, Phrygisch und Lydisch auf je einen Ganzton und den des Lydischen vom Mixolydischen auf einen Halbton normiert. Es bleibt also dabei, daß Lydisch nicht eine Tonart mit 3 ♭ sondern eine mit 4 ♯ (*Cis* moll) und Hypolydisch nicht eine mit 2 ♭ sondern nur eine mit 5 ♯ (*Gis* moll) sein kann. Daß Hypophrygisch nicht *F* moll sein kann, wenn Phrygisch *H* moll ist, liegt vollends auf der Hand. Dadurch bekommt allerdings das τῷ τόπῳ (τῆς τρίτης διεζευγμένων usw.) einen weniger buchstäblichen Sinn, da die effektive Tonhöhe der Stufen der Grundskala nicht durchweg gewahrt bleibt sondern mehrmals eine Verschiebung um einen Halbton nach oben erfährt. Friedrich Bellermann, der ausgezeichnete Philologe, hat kein Bedenken getragen, das τῷ τόπῳ in diesem weiteren Sinne zu verstehen. Wäre er nicht auf die unglückliche Idee gekommen, aus der Notenschrift der Griechen die hypolydische Oktavengattung als Grundskala herauszuschälen, so würden die Wanderungen der δύναμις der Mese, wie er sie auffaßt, genau meinen Darlegungen entsprechen; so ist bei ihm (»Tonleitern und Musiknoten der Griechen« [1847] S. 54) das Ergebnis:

Mixolydisch	*Es* moll	6 ♭	bei mir:	*D* moll 1 ♭
Lydisch	*D* moll	1 ♭		*Cis* moll 4 ♯
Phrygisch	*C* moll	3 ♭		*H* moll 2 ♯
Dorisch	*B* moll	5 ♭		*A* moll Grundskala
Hypolydisch	*A* moll	Grundskala		*Gis* moll 5 ♯
Hypophrygisch	*G* moll	2 ♭		*Fis* moll 3 ♯
Hypodorisch	*F* moll	4 ♭		*E* moll 2 ♯

also alle 6 Transpositionsskalen sind bei ihm *B*-Tonarten statt ♯-Tonarten, abgeleitet aus der Umstimmung der Skala *f g a h c' d' e' f'*. In der Vorrede zum Anonymus (1841) nimmt Bellermann die Haupttonart der Kithara, Lydisch, als Grundskala an (aber ohne die Prätension, damit die absolute Tonhöhe zu bestimmen), und weist die Oktavengattungen an Umstimmungen von *c—c'* nach, was natürlich wieder anders aussieht, aber dieselbe Deutung der Angaben des Ptolemäus voraussetzt:

Mixolydisch	*B* moll
Lydisch	*A* moll (Grundskala)
Phrygisch	*G* moll
Dorisch	*F* moll
Hypolydisch	*E* moll
Hypophrygisch	*D* moll
Hypodorisch	*C* moll

Der erste, der sich nach Wallis darauf steifte, daß das τῷ τόπῳ des Ptolemäus wörtlich zu nehmen sei, war Rudolf Westphal in seiner »Harmonik und Melopöie der Griechen (1863)«. Daß Oskar Paul in seiner Habilitationsschrift »Die absolute Harmonik der Griechen« (1866) und im Anhange seiner Übersetzung des »Boethius de musica« (1872) sich ihm darin anschloß, bestärkte Westphal im dauernden Festhalten der Deutung. Aber da das Anklammern an die Tonhöhe des *c*, *g* und *f* als Mesen des Lydischen, Hypolydischen und Hypophrygischen zu den aufgewiesenen Widersprüchen gegen Aristoxenos und Ptolemäus und alle anderen Autoren bezüglich der relativen Höhenlage der Transpositionsskalen gegeneinander führen mußte, so wurden Westphal und Paul zugleich die Urheber einer ganz abweichenden Deutung des Sinnes von Thesis und Dynamis, welche leider seither auch Gevaert angenommen hat.

In seiner ersten Darstellung in der »Harmonik und Melopöie der Griechen« kommt Westphal noch nicht zu einer voll ausgeführten und schematischen Darstellung seiner Deutung, läßt die Auslegung Bellermanns noch in der Hauptsache bestehen und ficht nur die gekennzeichneten Abweichungen der Tonhöhe an. Er versteht die Anweisung des Ptolemäus »ἐκλαμβανομένου γὰρ τοῦ διὰ πασῶν« usw. nicht dahin, daß die Mitteloktave der Grundskala (*e—e'* bezw. Bellermanns *f—f'*) der Aufweisung aller Transpositionsskalen dienen soll, sondern vielmehr dahin, daß jede Oktavengattung als Mittelstück (von Hypate meson bis Nete diezeugmenon) eines eigenen durch zwei Oktaven geführten Systems gelten kann, zunächst gleichviel, in welcher absoluten Tonhöhe, mit anderen Worten unter thetischer Benennung versteht Westphal (a. a. O. S. 192) z. B. den

Ton *e* als Hypate einer zwischen *e* und *c′* laufenden mixolydischen Oktave *e f g a b c′ d′ e′* oder den Ton *H* als Hypate einer zwischen *H* und *h* laufenden mixolydischen Oktave *H c d e f g a h* (s. unten).

Durch Oskar Pauls »Absolute Harmonik« und Boethius-Übersetzung gelangt aber die neue Deutung zu voller Reife, indem nunmehr für jede Oktavengattung vollständige zweioktavige Systeme aufgestellt werden, in welchen das Mittelstück von Hypate meson bis Nete diezeugmenon die betreffende Oktavengattung vorstellt, aber nach unten um 4 Stufen bis zu ihrem Proslambanomenos und nach oben um 3 Stufen bis zu ihrer Nete hyperboläon verlängert wird. Damit entsteht also für die vierttiefste Stufe jeder Oktavengattung der Name thetische Mese und für ihre Unteroktave der Name thetischer Proslambanomenos und für die Oberoktave der Name thetische Nete hyperboläon. Der Umstimmung irgend welcher Saiten bedarf es für die damit entstehenden 7 zweioktavigen Systeme überhaupt nicht, vielmehr können dieselben sämtlich innerhalb der verlängerten Grundskala von *E—d″* aufgewiesen werden (O. Paul und Westphal notieren nun die Grundskala vernünftiger Weise ohne Vorzeichen):

1. Mixolydisch: ***E F G A H c d*** (***e***) ***f g a h c′ d′ e′***
(Thetische Mese ***e*** = dynamische Hypate meson).

2. Lydisch: ***F G A H c d e*** (***f***) ***g a h c′ d′ e′ f′***
(Thetische Mese ***f*** = dynamische Parhypate meson).

3. Phrygisch: ***G A H c d e f*** (***g***) ***a h c′ d′ e′ f′ g′***
(Thetische Mese ***g*** = dynamische Lichanos meson).

4. Dorisch: ***A H c d e f g*** (***a***) ***h c′ d′ e′ f′ g′ a′***
(Thetische Mese ***a*** = dynamische Mese).

5. Hypolydisch: ***H c d e f g a*** (***h***) ***c′ d′ e′ f′ g′ a′ h′***
(Thetische Mese ***h*** (!!) = dynamische Paramese).

6. Hypophrygisch: ***c d e f g a h*** (***c′***) ***d′ e′ f′ g′ a′ h′ c″***
(Thetische Mese ***c*** = dynamische Trite diezeugmenon).

7. Hypodorisch: ***d e f g a h c′*** (***d′***) ***e′ f′ g′ a′ h′ c″ d″***
(Thetische Mese ***d*** = dynamische Paranete diezeugmenon).

Bis zu einem gewissen Grade kann wohl Boeckh für das Aufkommen einer solchen Idee verantwortlich gemacht werden, nämlich durch seine Aufweisung der Teilbarkeit der Oktavengattungen Dorisch, Phrygisch und Lydisch in zwei gleichgebaute Tetrachorde:

$\overset{\frown}{e\,f}\;g\;a \,\|\, \overset{\frown}{h\,c}\;d\;e$ (2 dorische Tetrachorde)
$d\;\overset{\frown}{e\,f}\;g \,\|\, a\;\overset{\frown}{h\,c}\;d$ (2 phrygische Tetrachorde)
$c\;d\;\overset{\frown}{e\,f} \,\|\, g\;a\;\overset{\frown}{h\,c}$ (2 lydische Tetrachorde)

Ich halte es zwar keineswegs für ausgeschlossen, daß man in alter Zeit vor der gründlichen Durchbildung der Skalenlehre z. B. von einer Mese der phrygischen Oktave gesprochen haben wird und habe sogar meine Erklärung der Enharmonik des älteren Olympos darauf aufgebaut, daß die berichtete Auslassung der Lichanos nicht die dorische sondern vielmehr die phrygische Lichanos (*f*) betroffen hat. Zur Zeit des Heraklides Pontikus wird vielleicht auch noch die Erinnerung an solche alte Formen der Theorie bestanden haben. Später aber ist auch diese Erinnerung gänzlich ausgelöscht und andere Tetrachorde als dorische gibt es überhaupt nicht. Wohl unterscheidet man fortgesetzt die drei εἴδη τοῦ διατεσσάρων im diatonischen Tongeschlecht, aber niemals taucht statt der einfachen Numerierung eine an die Oktavengattungen erinnernde Nomenklatur für die verschiedenen Arten der Tetrachorde auf.

Das Ergebnis der Aufstellungen Westphals bezw. Pauls ist aber auch sonst in mehr als einer Hinsicht bedenklich. Was soll man sich für eine Vorstellung von einer hypolydischen Skala machen, deren thetische Mese (und Proslambanomenos und Nete hyperboläon) der Ton *h* ist, während doch alles darauf hindeutet, daß Hypolydisch (wie auch Westphal selbst stets angenommen) als Nebenform des Lydischen wie dieses *c* und *f* als Haupttöne behandelte? Ebenso widerspricht die thetische Mese *c* ganz und gar dem Charakter des Hypophrygischen, das auch bei Westphal sonst eine auf *g d* beruhende Skala ist.

Glücklicherweise setzt uns eine Ausführung des Gaudentios, eines Zeitgenossen des Ptolemäus, instand, strikt zu beweisen, daß auch in der römischen Kaiserzeit und speziell zur Zeit des Ptolemäus eine derjenigen O. Pauls und Westphals entsprechende thetische Onomasie nicht bestanden hat. Gaudentios sagt (pag. 21) übereinstimmend mit den Alypischen Tabellen und Aristides Quintilian, das Zeichen des tiefsten überhaupt gebrauchten Tones sei ⊐ (Alypisch ᑎ). Dasselbe entspricht dem Proslambanomenos der tiefsten Transpositionsskala, der hypodorischen Tonart, *E*. Gaudentios sagt nun mit Recht, daß der tiefste von allen Tönen natürlich nichts anderes sein könne als Proslambanomenos; das einen Ganzton höhere Ɛ, welches dem *Fis* entspricht, kann dagegen nach Gaudentios sowohl Proslambanomenos als auch Hypate hypaton sei. Für das nur einen Halbton über *E* liegende *F* (= T) nimmt Gaudentios ebenfalls die Möglichkeit in Anspruch, daß es

Proslambanomenos sein kann (es ist Proslambanomenos einer der von Ptolemäus verworfenen aristoxenischen Skalen), bestreitet aber entschieden, daß es Hypate hypaton sein könne, weil für einen Proslambanomenos darunter kein Raum sei (*Es*). Von einem mixolydischen System, in welchem *E* Proslambanomenos und *F* Hypate hypaton wäre, weiß also Gaudentios entschieden nichts.

Es wäre aber auch ganz unerfindlich, was dieser ganze breite Apparat einer thetischen Onomasie, den Ptolemäus mit umständlichen Doppeltabellen für alle 7 Tonarten entwickelt, für einen Zweck hätte, wenn er sich nicht eben ganz einfach auf die Aufweisung des Verhältnisses zwischen der Grundskala und ihren Transpositionen bezöge. Da das 10. Kapitel die Höhenlagen der einzelnen Transpositionsskalen gegeneinander erörtert und die umständliche Erklärung des Verhältnisses von Thesis und Dynamis daran als 11. Kapitel direkt anschließt, überhaupt aber zwischen dem 5. Kapitel, welches zuerst das Programm aufstellt, Thesis und Dynamis zu erklären, und dem 11., in welchem die tabellenmäßigen Nachweise gegeben werden, nichts steht, was nicht streng zur Sache gehörte (z. B. gehört der Nachweis entschieden zur Sache, daß das Tetrachord synemmenon in eine reine Tonart nicht gehört, weil es bereits ein Element der Modulation bedeutet) — so liegt ja eigentlich klar auf der Hand, daß es sich um nichts anderes handeln kann, als die Lehre von der Veränderung der tonalen Funktionen der Stufen des zweioktavigen Systems von *A*—*a*, wie bereits Wallis und wieder Bellermann und von Neueren C. v. Jan erkannt haben. Leider ist aber gerade Jans letzte Äußerung zu der Frage, in dem posthumen »Bericht über griechische Musik und Musiker von 1884—99« im Ausdruck hie und da unklar ausgefallen, was sicher seinen Grund darin hat, daß Jan (gest. 4. Sept. 1899) die Korrektur der im Jahresbericht für Altertumswissenschaft erschienenen Arbeit nicht mehr selbst lesen konnte. In der durchaus zustimmenden Besprechung der Studie »Dynamis und Thesis« von R. Ißberner (in Philologus 1896), welche sich mit Recht wieder auf den Standpunkt vor Westphal und Paul stellt, kommt leider zweimal der Satz vor: »Dynamische Mese ist die Tonika einer jeden Oktavengattung.« Das kann unglücklicherweise wieder im Sinne der Westphalschen Theorie verstanden werden, während Jan damit sagen will, dynamische Mese ist bei jeder beliebigen Umstimmung der Mitteloktave der Ton, welcher in dem dadurch gegebenen transponierten System dieselbe Stellung einnimmt wie die Mese *a* in der (dorischen) Grundstimmung. Auch Jan ist zweifellos wieder durch die unglückliche Bellermann-Fortlagesche Verwandlung der dorischen Stimmung in ein *B* moll oder *Ais* moll stark in der klaren

Übersicht der Verhältnisse behindert. Alles ist aber kinderleicht und sonnenklar, sobald man die dorische Stimmung als Grundskala ansieht d. h. als Tonart ohne Vorzeichen notiert; nur dann ist der Hauptsatz des Ptolemäus verständlich »nur im dorischen Tonos fallen Dynamis und Thesis zusammen«. Thesis ist eben nichts weiter als die einfache grundlegende Bestimmung der Stufen im Systema ametabolon. Wenn auch, wie unsere Untersuchungen ergeben haben, niemals eine Kithara mit besonderen Saiten für sämtliche Stufen des zweioktavigen Systems existiert hat, so stellt man sich doch, um klar zu sehen, am zweckmäßigsten ein Instrument vor, auf welchen die sämtlichen in das Bereich dieser Doppeloktave *A—a'* fallenden Tongebungen nebeneinander möglich sind. Das Instrument, auf dem es die pythagoräischen Theoretiker den Schülern demonstrierten, war bekanntlich das Monochord, mit 1, 2 oder später auch mit 4 Saiten und beweglichen Stegen (Helikon). Die bestimmte Aussage des Aristides Quintilian (p. 24), daß nur die dorische Tonart in ihrem ganzen Umfange durch zwei Oktaven gesungen wird, die anderen dagegen nur bis zur Höhen- und Tiefengrenze des Dorischen, d. h. unten bis *A* oben bis *a'*, findet ihre vollständige Bestätigung durch die Tabellen der Thesis und Dynamis bei Ptolemäus II. cap. 11, welche sämtliche Umstimmungen mit dem thetischen Proslambanomenos und der thetischen Nete hyperboläon abbrechen. Ptolemäus geht in der Einhaltung dieses Prinzips so weit, daß er sogar alle die Stufen, welche irgend eine Transposition in der Tiefe mehr haben würde, während oben deren fehlen oder umgekehrt, trotz des Widerspruchs der Tonhöhe, mit den ihnen in der nicht mehr singbaren Lage zukommenden Namen in der in das Bereich der Grundskala *A—a'* fallenden Lage einsetzt. Z. B. wird, wenn man die Paranete diezeugmenon (*d'*) als Mese ansetzt (wodurch die mixolydische Stimmung sich ergibt), eigentlich das ganze zweioktavige System um eine Quarte nach oben verschoben, da jederzeit die Mese mit ihrer Unteroktave (Proslambanomenos) und Oberoktave (Nete hyperboläon) das zweioktavige System umschreibt, wie es Alypius vollständig notiert, so daß also die mixolydische Stimmung eigentlich von d—d^2 reicht. Anstatt aber unten die Stufen *c B* und *A* wegzulassen, die unter dem mixolydischen Proslambanomenos liegen und dafür oben die Stufe *b' c''* und *d''* anzusetzen, fügt Ptolemäus vielmehr in der Tiefe die in das Gebiet der Grundskala hineinfallenden Töne mit ihren ihnen in der Höhe zukommenden Namen hinzu, z. B.:

	Grundskala	Mixolydisch:	
Tetr. hyperboläon	a'	a'	Tetr. diezeugmenon
	g'	g'	
	f'	f'	
	e'	e'	
Tetr. diezeugmenon	d'	d'	Mese
	c'	c'	Tetr. meson
	h	b	
Mese	a	a	
Tetr. meson	g	g	Tetr. hypaton
	f	f	
	e	e	
Tetr. hypaton	d	d	Proslambanomenos bezw. **Nete** hyperboläon
	c	c	**Paranete** hyperboläon
	H	B	**Trite** hyperboläon
Prosl.	A	A	**Nete diezeugmenon**

Dazu gibt Ptolemäus noch an, welche Töne nunmehr in dem transponierten System stehende und welche bewegliche sind, und bestimmt die Intervalle zwischen den einzelnen Stufen durch Proportionen! Kann man überhaupt deutlicher sein?

Wir dürfen wohl als sicher annehmen, daß ursprünglich θέσις nichts weiter ist als die Lage der Stufen (Saiten) auf der Kithara und Lyra, und daß der Name erst von da über die Grenzen von deren Tongebiet hinaus getragen wurde; die in diesem Zusammenhange stets gebrauchten Ausdrücke τάσις (Spannung), ἐφαρμόζεται (wird eingestimmt) u. a. verweisen ja immer wieder auf die Saiteninstrumente. Für die Kithara reduzierte sich dann der Umfang, innerhalb dessen die verschiedenen Transpositionsskalen zur Geltung kamen, noch weiter und begriff, abgesehen von den Virtuosenkünsten der Timotheus und Genossen, eigentlich nur die Mitteloktave *e*—*e'*. Im Grunde ist es immer nur darauf abgesehen, zu zeigen, in welches transponierte System diese Mitteloktave gehört, je nachdem sie dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, hypodorisch, hypophrygisch und hypolydisch eingestimmt wird. Von weiteren Umstimmungen als diesen will besonders Ptolemäus nichts wissen, weil sie, was allerdings nicht zu bestreiten ist, nur Wiederholungen bereits unter diesen befindlicher Oktavengattungen in etwas höherer oder etwas tieferer Lage ergeben können. So exemplifiziert Ptolemäus ganz richtig, daß ein sogenanntes tieferes Hypophrygisch (aristoxenischer Nomenklatur, das Hypoiastische des Alypius), das von manchem zwischen dem Hypodorischen (*E*moll) und dem Hypophrygischen (*Fis*moll) eingeschaltet werde, nur entweder die Verhältnisse der hypodorischen Oktave etwas höher (*Eis*moll statt *E*moll)

oder die der hypophrygischen etwas tiefer (*F* moll statt *Fis* moll) reproduzieren müsse. Das drückt Ptolemäus so aus: »Denn wenn die dynamische Mese der hypodorischen Tonart auf die Stufe der thetischen Hypate meson fällt und die dynamische Mese des Hypophrygischen auf die thetische Parhypate meson, so muß eine zwischen diesen beiden eingeschobene weitere Tonart, die sogenannte tiefere hypophrygische, ihre dynamische Mese ebenfalls entweder auf der Stufe der thetischen Hypate (*e*) haben wie auch die hypodorische oder aber auf der Stufe der thetischen Parhypate (*f*) wie auch die hypophrygische.« Dieser Passus spricht gewiß unzweideutig genug von den Transpositionsskalen und stellt ganz ebenso, wie der Anfang des Kapitels, die Beziehungen zwischen den thetischen und dynamischen Benennungen klar; daß derselbe trotzdem nicht O. Paul die Augen geöffnet hat über die gänzliche Überflüssigkeit und Verkehrtheit seiner nichttransponierten zweioktavigen Systeme für alle Oktavengattungen, ist sehr verwunderlich, noch verwunderlicher aber, daß auch R. Westphal über diesen Passus glatt hinweglesen konnte, ohne einen Widerspruch zu bemerken.

VI. Kapitel.

Die Tongeschlechter und Chroai.

§ 20. Die Tongeschlechter (γένη).

Helmholtz stellt an die Spitze der von der Naturwissenschaft zur Ästhetik und Kunstgeschichte überspringenden dritten Abteilung seiner »Lehre von den Tonempfindungen« den Satz, daß »das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht bloß auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden«. Die Wahrheit dieses Ausspruchs macht sich mit zwingender Gewalt fühlbar, wenn wir nunmehr dem internsten und speziell charakteristischen Teile der Musiktheorie der Griechen näher treten, der Lehre von den Tongeschlechtern. Während die Skalenlehre in ihren bisher behandelten Umrissen nicht nur die größte Verwandtschaft mit dem System der mittelalterlichen Kirchentöne zeigt, sondern doch schließlich auch unserem heutigen melodischen und harmonischen Gestalten nicht widerspricht, in seiner Grundlage, der abwechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltenden

Grundskala und ihren Transpositionen sogar vollständig mit denselben zusammenfällt, so tritt uns dagegen in dem chromatischen und enharmonischen Tongeschlechte etwas unseren heutigen musikalischen Vorstellungskreisen gänzlich Fremdes gegenüber, dessen Entstehung in der Zeit allgemeinen Hochstandes der Kunstpflege und der ästhetischen Kritik des Hellenentums rätselhaft erscheint und eine umständliche Begründung erfordert.

Zunächst ist zur Begriffsstimmung zu bemerken, daß die in unserer heutigen Musiklehre üblichen Termini Enharmonik und Chromatik sich nur schlecht oder gar nicht mit den antiken decken. Am ehesten berühren sich noch die moderne und antike Chromatik; die moderne Enharmonik aber hat mit der antiken gar nichts zu schaffen. Heute versteht man unter Chromatik die direkte Aufeinanderfolge mehrerer Halbtöne, unter einer chromatischen Tonleiter eine aus lauter Halbtönen bestehende, richtig formuliert irgend eine diatonische Skala, in welcher sämtliche Ganztonstufen durch Einschaltung von Zwischentönen gespalten sind. Denn schließlich ist doch jede chromatische Skala nur eine Umgestaltung einer diatonischen; eine absolute chromatische Tonleiter kann wohl physikalisch hergestellt werden, im konkreten Falle aber, innerhalb eines Kunstwerks tritt sie jederzeit für eine diatonische ein und erfordert daher mancherlei verschiedene Schreibweisen je nach der herrschenden Tonart. Chromatik als selbständige Grundlage einer Skalenbildung kennt unsere so reich entwickelte Musik nicht. Die in der modernen Melodik häufigen Folgen zweier kleiner Sekunden z. B. in *A*moll die Einführung des Unterleittons und des Oberleittons zur Quinte oder Prim der Skala (*dis e f*, *b a gis*) sind schon nicht mehr Chromatik sondern eine kompliziertere Harmoniegrundlage voraussetzende Diatonik. Zur Chromatik im engeren Sinne gehört vielmehr die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei Formen derselben Stufe der Grundskala wie z. B. *g gis*, *h b*. Damit stellt sich aber heraus, daß es gar nicht der Aufeinanderfolge zweier Halbtonschritte bedarf, um den Begriff der Chromatik zustande zu bringen. Das eigentlich Chromatische besteht vielmehr in dem Auftreten zweier Formen derselben Stufe nebeneinander. Daß dasselbe gewöhnlich einen diatonischen kleinen Sekundschritt nach sich zieht, ist zwar leicht zu erkennen, fällt aber doch bereits außerhalb der Begriffsbestimmung.

Ganz anders bei den Griechen. Bei ihnen beruht die Chromatik durchaus nicht auf einer Einschaltung von Zwischenstufen zwischen die Stufen der diatonischen Skala sondern vielmehr auf der Umstimmung zweier Stufen der diatonischen Skala selbst, so daß die melodische Grundlage die gleiche Stufenzahl behält. Aristoxenos

sagt ausdrücklich, daß für die Aufweisung der Unterschiede der Tongeschlechter ein Tetrachord der Form zugrunde zu legen ist, wie es sich zwischen Hypate meson und Mese findet, dessen Zwischenstufen allein in den Geschlechtern umgestimmt werden, während die Grenztöne selbst bleiben (p. 46: Αἱ δὲ τῶν γενῶν διαφοραὶ λαμβάνονται ἐν τετραχόρδῳ τοιούτῳ οἷόν ἐστι ἀπὸ μέσης ἐφ' ὑπάτην τῶν μὲν ἄκρων μενόντων τῶν δὲ μέσων κινουμένων ὁτὲ μὲν ἀμφοτέρων ὁτὲ δὲ θατέρου· ähnlich p. 22).

Für ein solches Tetrachord stehen unter allen Umständen nur vier Stufen, auf der Kithara vier Saiten, zur Verfügung, von denen die beiden äußersten ihre Stimmung in allen Tongeschlechtern und Färbungen behalten und nur die beiden mittleren umstimmbar sind. Die gesamte Lehre von Tongeschlechtern und Färbungen läuft also auf den Nachweis der möglichen Umstimmungen dieser mittleren Saiten oder Stufen hinaus.

Wir haben bereits zwei Formen solcher Umstimmungen kennen gelernt, welche nicht andere Tongeschlechter sondern andere Tonarten, Transpositionen des ganzen Systems bedeuten, nämlich statt:

	e⁀f g a	(dorisches Tetrachord)
diese beiden:	***e fis⁀g a***	(phrygisches Tetrachord)
	e fis gis⁀a	(lydisches Tetrachord)

Da dieselben, wie wir im vorigen Paragraphen gesehen, die Dynamis verändern, so sind sie gar nicht mehr Tetrachorde wie das von Hypate bis Mese, können also nach Aristoxenos überhaupt der Aufweisung der Tongeschlechter nicht zugrunde gelegt werden; denn in *e fis g a* würde *fis* als Hypate anzusehen sein, in *e fis gis a* aber gar *gis*, d. h. wir hätten je zwei Bruchteile von Tetrachorden der Art, wie sie Aristoxenos fordert, anstatt eines intakten. Ob nun aber nicht dennoch diese ältesten Umstimmungsformen auf die Aufstellung der Tongeschlechter geführt haben, ist eine ganz andere Frage. Denn Theorie und Praxis gehen manchmal einander sehr zuwiderlaufende Wege. Daß der eigenartige Reiz der Aufeinanderfolge zweier Halbtonschritte zuerst durch den Gebrauch der Trite synemmenon neben der Trite diezeugmenon erprobt wurde, ist zum mindesten sehr wahrscheinlich. Obgleich die spätere Theorie die Diatonik, Chromatik und Enharmonik für jedes Tetrachord selbständig lehrt, also ebensowohl für das Tetrachord synemmenon als das Tetrachord diezeugmenon und in der Demonstration der Tongeschlechter sich peinlich jeder Vermischung zweier Tetrachorde enthält, so spricht doch die Lehre von der Melodieführung und der Modulation (Metabole) von dem Wechsel im Gebrauch der

beiden Tetrachorde z. B. einem Emporsteigen im Tetrachord diezeugmenon und Herabsteigen im Tetrachord synemmenon. Sehr zu beachten ist auch, daß in der späteren Praxis der Kitharisten, wie sie die ὁρμασία belegt, die *b*-Saite den Namen χρωματική führt, während die *h*-Saite διάτονος heißt. Die eigentliche Wurzel der Chromatik bei den Alten werden wir darum nicht in der Hinaufstimmung der *f*-Saite nach *fis*, welche ja *f* beseitigt, sondern vielmehr in dem Nebeneinanderstehen von *b* und *h* suchen müssen. Das älteste chromatisch geteilte Tetrachord wird demnach das Tetrachord synemmenon gewesen sein sobald es die Paramese heranzog:

a b h $1\,^1/_2$ ***d***

Damit erklärt sich auch die Angabe Plutarchs (De musica cap. 20), daß die Chromatik auf der Kithara sehr alt sei. Die Übertragung dieser Teilung auf andere Tetrachorde ist höchstwahrscheinlich erst aufgekommen, nachdem inzwischen die neue Form der Enharmonik sich entwickelt hatte.

Erinnern wir uns, daß letztere entstand durch Nachahmung der halbtonlosen phrygischen Pentatonik

d e . . g a h . . . d′

im Rahmen der dorischen Oktaven als

e f . . a h c′ . . e′

zunächst ohne Teilung des Halbtons, so mag wohl nicht lange nach Olympos und Terpander auch das Experimentieren mit Unterbringungen der ausgelassenen Töne durch Einstimmung in andere Tonhöhen begonnen haben. Die beiden Hauptformen, welche dabei schnell neben der diatonischen zu Ansehen kamen, sind:

a. neuere Enharmonik: $^1/_4 + ^1/_4 + 2 =$ ***e e˂f . . . a ‖ h h˂c′ . . . e′***
b. Chromatik: $^1/_2 + ^1/_2 + 1\,^1/_2 =$ ***e f fis . . a ‖ h c′ cis′ . . . e′***

Diese beiden Formen finden wir in sämtlichen Transpositionsskalen der Alypischen Tabellen für sämtliche Tetrachorde von deren zweioktavigen Systemen (einschließlich des Tetrachords synemmenon) durchgeführt.

Es fragt sich nun, wie haben wir uns zu denken, daß ein Grieche, der schließlich doch keine anders organisierten Ohren hatte als wir, diese seltsamen Tonkombinationen gehört hat? Bezüglich des enharmonischen Geschlechts ist da wohl nichts zu eruieren, was dem neuen Zwischentone, der die jüngere Enharmonik von der älteren unterscheidet, irgend welchen harmonischen Sinn geben könnte. Derselbe ist durchaus nur als melodischer Schleifton

innerhalb des Halbtonintervalls definierbar. Denn da das $\widehat{e\,f}$ ohnehin schon nach den griechischen Intervallbestimmungen als der nach Abzug zweier Ganztöne 9 : 8 bleibende Rest der Quarte 4 : 3 (Limma 256 : 243) ein genau um $^1/_{10}$ Ganzton kleineres Intervall ist als unser diatonischer Halbton 16 : 15, so kann dessen Halbierung kein Intervall ergeben, das durch Beziehung auf die natürlichen akustischen Verhältnisse leichter verständlich würde. Es bleibt also lediglich die nahe Nachbarschaft der Tonhöhe zur Erklärung übrig, d. h. der Mittelton kann als ein dem *e* angenähertes *f* (stark vertiefter Leitton nach unten) oder als ein dem *f* angenähertes *e* (stark verschärfter Leitton nach oben) rein melodisch vielleicht aufgefaßt werden. Gewiß werden wir von unserem heutigen Standpunkte aus ohne Einschränkung dem Aristoxenos beistimmen, wenn er sagt (pag. 19): »Πρῶτον μὲν οὖν καὶ πρεσβύτατον αὐτῶν (sc. τῶν γένων) θετέον τὸ διάτονον, πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἡ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προςτυγχάνει, δεύτερον δὲ τὸ χρωματικόν, τρίτον δὲ καὶ ἀνώτατον τὸ ἐναρμόνιον· τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις«, d. h. »Als erstes und ältestes der drei Tongeschlechter ist das diatonische anzusehen, auf welches zuerst die menschliche Natur verfällt, als zweites das chromatische, als drittes und jüngstes aber das enharmonische, an welches sich die Auffassung zuletzt und kaum mit vieler Mühe gewöhnt«. Daß nicht etwa die Griechen zwischen den Spaltwerten des Halbtons oder zwischen ihnen und den Hauptwerten harmonische engere Beziehungen annahmen, geht aus Aristoxenos pag. 53 hervor, wo derselbe für die prinzipielle Begründung der normalen Tonfolge der Melodie irgendwelche Bedeutung der engen Intervalle (Pykna) des enharmonischen (und wohl auch des chromatischen) Geschlechts rundweg abweist: »Ἁπλῶς μὲν οὖν εἰπεῖν κατὰ τὴν τοῦ μέλους φύσιν ζητητέον τὸ ἑξῆς καὶ οὐχ ὡς οἱ εἰς τὴν καταπύκνωσιν βλέποντες εἰώθασιν ἀποδιδόναι τὸ συνεχές«, d. h. »Um es kurz zu sagen, so muß man die Gesetze der normalen Skalenbildung aus der Natur der Melodie entwickeln und nicht, wie manche tun, eine gleich fortlaufende Reihe kleinster Intervalle ins Auge fassen«. Etwas dem hier von Aristoxenos getadelten Verfahren Ähnliches hat uns Aristides Quintilian in der p. 15 verzeichneten alten in lauter Diesen verlaufenden Skala (ἡ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις κατὰ διέσεις ἁρμονία) mit 24 Diesen für den Umfang der ersten Oktave aufbewahrt (die zweite soll chromatisch in lauter Halbtönen verzeichnet sein). Leider ist die Tabelle unter der Hand der Kopisten bis zu den erhaltenen Handschriften gar arg verdorben, aber doch nicht so rettungslos, wie die Kommentatoren bis jetzt samt und sonders annehmen zu müssen glaubten. Aristides verheißt also in den beiden

Zeilen über dem Diagramm die Aufzeichnung einer durch zwei Oktaven laufenden Skala, in der ersten Oktave in lauter Diesen, in der zweiten in Halbtönen. In der Unterschrift bestätigt er das Diagramm nochmals mit denselben Worten. Die Gunst des Schicksals hat uns glücklicherweise von der tiefsten in Diesen notierten Oktave doch soviel erhalten, daß wir erkennen können, um welche zwei Oktaven es sich handelt, nämlich die von *E—e′*, von dem hypodorischen Proslambanomenos bis zur hypodorischen Nete hyperboläon, wie ich gleich zeigen werde. Eine in lauter Vierteltönen laufende Skala ist zwar auch dem Geiste der griechischen Notenschrift fremd, vielmehr hat dieselbe für jeden der Halbtöne *EF*, *Fis G*, *Gis A*, *Ais H*, *Hc*, *cis d*, *dis e*, *ef* je drei Zeichen, so daß zwar jeder dieser acht Halbtöne tatsächlich in zwei Vierteltöne gespalten ist, die chromatischen Halbtöne *f fis*, *g gis*, *a ais*, *c cis* und *d dis* aber ungespalten sind; dafür kommen *H* und *e* doppelt vor. Wir dürfen uns sicher dabei beruhigen, daß Aristides nichts anderes will als eben die sämtlichen Pykna, die innerhalb der Oktave *E—e* (*f*) möglich sind, der Reihe nach aufzeichnen. Daß das wirklich der Sinn der Überbleibsel dieser verunstalteten Tabelle ist, mag die folgende Vergleichung lehren. Bellermann, auf dessen Faksimile sich meine Deutung stützt, hat sich durch die offenbar am ärgsten durch Dittographien verunstaltete zweite (höhere) Hälfte der Tabelle verleiten lassen, für den Anfang in der Tiefe Analogien zu konstruieren, welche die ursprüngliche Absicht vollends gänzlich verdecken. Ich schreibe zur Verdeutlichung die Zeichen der Alypischen Tabelle zu oberst und darunter die bei Aristides pag. 15 sich der Reihe nach findenden, in der dritten Reihe füge ich besser erhaltene Formen der Schreibweise bei Aristides pag. 27 bei:

E—F	*Fis—G*	*Gis—a*	*Ais—H*	*H—c*	*cis—d*	*dis—e*	*e—f*
⅃ ⊱ ⊣	Ɛ Ƅ⅃	♀ Ӊ И	W V ⊻	_ ⋔ ⊣	7 F ∇	⅂ B ∀	Ω Ψ X
-O fehlt ≺	fehlt 6 ⅃	♀ L ⅃	D ∇ fehlt	fehlt ϵ ∋	I Γ ϭ	⅂ P Ↄ	ϭ
⊣		⊦				ϙ	

Das beiläufig zur Verhütung weiteren Kopfzerbrechens über diese vermeintliche abweichende alte Notierungsart, womit Bellermann seinerzeit (Tonl. u. Musikn.) einen sehr bedenklichen Anfang gemacht hat.

Eine geschlossene Folge von Diesen kennt also die griechische Theorie, wie wir sehen, nicht, jedenfalls nicht außerhalb der Notentabellen. Aristoxenos stellt sogar kategorisch den Satz auf (pag. 63):

»Πυκνὸν δὲ πρὸς πυκνῷ οὐ μελῳδεῖται οὐθ' ὅλον οὔτε μέρος αὐτοῦ.« Die Motivierung, daß sonst weder die vierte noch die fünfte Stufe konsonant ausfallen würde, ist zwar nur ein Beweis aus dem System heraus und nicht ein absoluter; sie und die weitere pag. 28 »daß bereits eine dritte Diesis zu singen die Stimme nicht fertig bringe (τὴν τρίτην δίεσιν πάντα ποιοῦσα οὐχ οἷατέ ἐστι προς-τιθέναι) genügen aber sogar, die Überlieferung von pag. 53 als unhaltbar zu erweisen: »μέχρι γὰρ τριῶν ἡ φωνὴ δύναται συνείρειν«: es fehlt da vielleicht ein οὐ oder statt τριῶν ist δυοῖν zu lesen.

Wir sind somit bezüglich der harmonischen Deutung der enharmonischen Skalen durchaus auf die der neueren mit der älteren Enharmonik gemeinsamen Stufen angewiesen, d. h. für den harmonischen Sinn der Skala kommen lediglich die Stufen

$$e\,f\,..\,a\,h\,c'\,..\,e'$$

in Betracht. Daß diese die Harmonie *A*moll auffällig in den Vordergrund stellen, ist sofort ersichtlich; doch ist neben derselben auch die Harmonie *F*dur vollständig vertreten, unter Mitheranziehung des natürlich ebenfalls enharmonisch gestimmt gedachten Tetrachords synemmenon erscheinen auch die Harmonien *D*moll und *B*dur komplet und für *F*dur gewährt das ♭ die Möglichkeit einer Melodiebildung, welche den *F*dur-Akkord oder *D*moll-Akkord als tonische Harmonie charakterisiert.

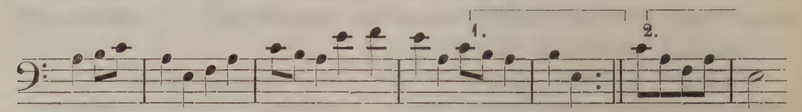
Dagegen sind die Akkorde *G*dur, *C*dur und *E*moll nur unvollständig vertreten, der erstere sogar, wenn man von der Möglichkeit der Heranziehung des Tetrachords synemmenon absieht, nur durch die Terz, der *C*dur-Akkord ohne Quinte, der *E*moll-Akkord ohne Terz. Wenn auch für das Verständnis der Theorie der griechischen Skalen die Idee einer auf dem Finaltone (Hypate bezw. Nete) ruhenden tonischen Harmonie durchaus fernzuhalten ist, so haben doch die Griechen selbstverständlich ebenso wie wir die harmonischen Beziehungen der einander folgenden Töne der Melodie unmittelbar, ohne Beihilfe theoretischer Begriffe, aufgefaßt, und da sie die volle siebenstufige diatonische Skala seit alters hatten, so steht außer Frage, daß ihnen trotz der gegenteiligen Definitionen der Theoretiker auch die Terzbedeutung der Töne ins Ohr ging. Daß sie Terzenskalen der westphalschen Art aufgestellt hätten, ist dagegen mit ihrem theoretischen System gänzlich unvereinbar.

Nach Plutarchs Bericht (De musica 11) wurde erst zuletzt auch im Phrygischen und Lydischen der Halbton gespalten (ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διῃρέθη ἔν τε τοῖς Λυδίοις καὶ Φρυγίοις); die Nennung des Phrygischen an allerletzter Stelle erscheint hier bedeutsam, wenn wir in Betracht ziehen, in wie eminentem Maße das Phrygische

durch den Ausfall der diatonischen Lichanos *g* und der diatonischen Paranete diezeugmenon *d*, die die natürliche Folge der Herstellung der Pykna ist, in seinem innersten Wesen geschädigt wird. Die Heranziehung der Nete synemmenon ist zwar möglich, bedeutet aber doch eine μεταβολή, gehört also nicht in die schlichte Skala hinein. Die dorische Skala behält im enharmonischen Geschlecht alle ihre Hauptbestandteile, nämlich alle drei Töne der Harmonie, in deren Sinne sie verständlich ist (*a*, *e* (*e'*) und *c'* und dazu auch noch die Obersekunden von *a* (*h*) und *e* (*f*) und die Untersekunde von *c* (*h*). Daß, ganz abgesehen von den enharmonischen Spalttönen, eine vielgestaltige Melodik mit dieser künstlichen, als Frucht theoretischer Aufstellungen in Analogie der uralten halbtonlosen Pentatonik gefundenen neuen Pentatonik möglich ist, beweisen die neueren pentatonischen Melodien der Japaner, welche zwei Stufen der alten Pentatonik um einen Halbton erniedrigen und damit die Form der griechischen Enharmonik annehmen (nur ohne Spalttöne):

e f . . a h c . . e statt: ***e fis . . a h cis . . e***

Am freiesten ist die Melodieentfaltung mit diesen beschränkten Mitteln im Sinne von *A*moll (dorisch), z. B.:



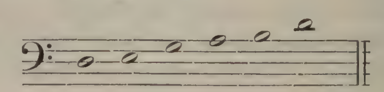
Wesentlich gehemmter ist entschieden schon die Entfaltung im Sinne der lydischen Tonart, d. h. als eine *F*-Skala gefaßt:



Auch für das Mixolydische als ein *E*moll mit Dominantsinn ist aber noch einigermaßen eine Ausprägung des Charakters möglich, da wenigstens dessen Grundton und Quinte vorhanden sind:



Dagegen muß aber diese des *g* und *d* entbehrende Skala für das Phrygische, das in seiner pentatonischen Gestalt bei Olympos entschiedenen *G*dur-Charakter hat:



ganz und gar versagen, so daß man wohl begreift, weshalb erst zuletzt im Phrygischen die Enharmonik Aufnahme fand.

Trotzdem beschreibt und notiert aber Aristides Quintilian als ganz alte Skalen (αἷς οἱ πάνυ παλαιότατοι κέχρηνται) die folgenden enharmonischen (* bedeutet den enharmonischen Spaltton):

Notentafel:

Lydisch:	[*dis* * *e fis* . . . *ais* * *h* . . . *dis'* * [*c'*]
Dorisch:	*fis gis* * *a* . . . *cis'* ‖ *dis'* * *e' gis'*
Phrygisch:	*fis gis* * *a* . . . *cis'* ‖ *dis'* * *e' fis'*
Iastisch:	*dis* * *e* . . . *gis* . . . . *h cis'*
Mixolydisch:	*dis* * *e fis* ‖ *gis* * *a* . . . . *dis'*
Syntonolydisch:	*dis* * *e* . . . *gis* . . . . *h*

Diese Angaben des Aristides sind wohl nicht ganz fehlerfrei; zum mindesten ist in dem Lydischen das Pyknon *ais—h* höchst verwunderlich, desgleichen die Begrenzung durch den Mittelton eines Pyknon oben und unten, doch befinden sich sämtliche Notenzeichen in genauer Übereinstimmung mit der Wortbeschreibung. In die Grundskala versetzt würden diese Skalen auszudrücken sein als:

Lydisch:	* *c d* . . *fis*(!) * *g* . . *h* *
Dorisch:	*d e* * *f* . . . . . *a* ‖ *h* * *c e*
Phrygisch:	*d e* * *f* . . . . . *a* ‖ *h* * *c d*
Iastisch:	*H* * *c* . . *e* . . . . . *g a*
Mixolydisch:	*H* * *c d e* * *f* . . . . *h*
Syntonolydisch:	*H* * *c* . . *e* . . . . . *g*

Über die unvollkommene Form des Iastischen und Syntonolydischen wollen wir nicht grübeln, auch nicht darüber, wie eine solche tiefliegende Melodieformel wie *H* * *c e g* zu dem Namen Syntono- kommen kann. Es liegt aber nahe, die Beschreibungen des Aristides nicht als Aufzählungen der Intervalle von unten nach oben sondern vielmehr als solche von oben nach unten, wie die griechische Buchstabenordnung läuft, zu verstehen und anzunehmen, daß das auf uns gekommene Diagramm von einem halbsachkundigen Schreiber verkehrt angelegt wurde. Da es sich um πανὺ παλαιότατοι handelt, so ist ohnehin die lydische und hypolydische Tonart der Notentafel verdächtig; es ist darum gar nicht unwahrscheinlich, daß eine Umschreibung aus der alten Grundskala in das später allein herrschende Lydische den Anlaß zu der Verwirrung gegeben hat. Bei umgekehrter Ordnung sind nämlich die Ergebnisse fast durchweg befriedigende:

Lydisch: *(c')*h . . g f*e . . c* (h)*
Dorisch(?): *d' c'* h . . g f*e . . c*(?) besser: *e' c h a . . f*e d*
Phrygisch: *d' c'* h . . g f*e . . d*
Iastisch: *c'* h . . g . . e*
Mixolydisch: *f'*e' d' c'* h . . . f*
Syntonolydisch: *c'* h . . g . . e* oder aber *f'*e' . . c' . . a*

Hier wäre nur für das Dorische das Ergebnis nicht ganz befriedigend und durch Ansetzung des Ditonus zu Anfang statt zu Ende zu verbessern.

Gleichviel, wie man sich mit diesen Beschreibungen abfinden mag, auf alle Fälle beweisen dieselben eine in der aristoxenischen und späteren Theorien der Tongeschlechter nicht angedeutete Konservierung von Tönen des diatonischen Geschlechts in den enharmonischen Skalen, besonders im Phrygischen, dessen Grenzton (*d*) ja eigentlich durch Einführung des Pyknon fallen müßte:

e f . . a h c'** statt dessen: *d e*f* (*g*?) *. . a h*c'd'*

Auch das Dorische und Mixolydische enthalten, wie man auch die Skala lesen mag, diatonische Elemente (*d*). Einigermaßen rätselhaft bleibt freilich, wie man auf der Kithara die 9 Stufen dieser phrygischen Skala hergestellt haben mag (*e fis*g . . . h cis*d e* bedingt wenigstens Hinaufstimmung von *b* in *h*, *h* in *cis* und *c* in *cis*↗).

Doch genug! Zweifel, daß gemischte Skalen dieser Art gebraucht wurden, sind ausgeschlossen, zumal sich das Euripides-Fragment des Papyrus Erzherzog Rainer (1892) vollständig mit den Angaben des Aristides deckt (vgl. S. 146), sogar auch bezüglich der Notenzeichen, weshalb ich schon bei dessen Analyse den Gedanken einer später erfolgten Transposition der Melodie aussprach. Wenn das Phrygische mit dem enharmonischen Pyknon versehen worden ist, so hat es also anscheinend dennoch seine charakteristischen Haupttöne, wenigstens seine Nete und Hypate nicht aufgegeben. Diese Erkenntnis ist geeignet, einigermaßen eine Brücke zu bauen zwischen der griechischen Enharmonik und unserem Musikempfinden.

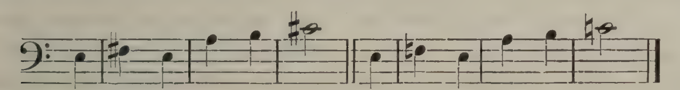
Auch die griechische Chromatik sieht bei näherer Betrachtung doch nicht so sonderbar aus, wie sie zunächst scheint. Natürlich stellen wir uns dieselbe wiederum zunächst in der Mitteloktave der Grundskala *e—e'* vor mit Ausscheidung von *g* und *d*, welche je einen Halbton tiefer gestimmt werden:

e f fis . . a | *h c cis . . . e*

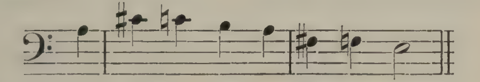
Faßt man nicht sowohl die direkte Aufeinanderfolge der in dieser Schreibweise chromatische Intervalle bildenden Stufen *f fis* und *c cis* sondern vielmehr ihren Wechsel in der Verbindung mit andern Stufen ins Auge, so ergibt sich das überraschende Resultat, daß die Chromatik die beiden Formen der Skalenbildung in einem Systeme vereinigt, welche wir als die Grundlage der beiden Hauptformen (τὰ πρῶτα und τὰ δεύτερα) der archaistischen Melodik annehmen zu müssen glaubten, des Olympos halbtonlose Pentatonik und des Terpander(?) Nachahmung derselben in der dorischen Skala:

e fis* .. *a* ‖ *h cis* .. *e Olympische Pentatonik
e f* .. *a* ‖ *h c* .. *e (Terpandrische Pentatonik?)

Die Vereinbarkeit beider mit unserer Art, Musik zu hören, haben wir bereits erörtert; für ein griechisches Ohr, das an beide Formen der archaistischen Melodik durch altüberlieferte in hohem Ansehen stehende Hymnen und Nomoi gewöhnt war, mag die Vermengung von deren Elementen starke Wirkungen hervorgebracht haben. Späterhin, zur Zeit des »Verfalls« (Timotheos, Krexos), mag freilich nicht sowohl die Kontrastierung der Elemente die Hauptrolle gespielt haben, etwa in Führungen wie:



sondern vielmehr die direkte Verbindung der chromatisch verschiedenen Töne:



so daß an die Stelle der Wirkung schlichter Einfachheit, welche besonders die halbtonlose Pentatonik hervorbrachte, ein weichliches, weinerliches Wesen trat. Plutarch charakterisiert in der Schrift über die epikureische Philosophie den Unterschied zwischen Chromatik und Enharmonik mit den Worten (S. 197): »χρωματικὸν διαχεῖ, ἐναρμόνιον συνίστησι«, d. h. »Chromatik wirkt auflösend, Enharmonik zusammenraffend«. Aristides Quintilian p. 111 (Schluß des 2. Buchs) gibt eine Charakteristik der drei Tongeschlechter, aus welcher man geradezu schließen müßte, daß sowohl die Diesen des enharmonischen als die zweiten Halbtöne des chromatischen Tongeschlechts nur als Zusätze zum diatonischen anzusehen wären: »Τὸ χρωματικὸν γένος διατονικόν ἐστι, ηὐξημένον καὶ πεπυκνωμένον ἡμιτονίοις, τὸ δ' ἐναρμόνιον διατονικόν ἐστι τόνῳ μὲν διπλασιασθέν,

τοῦ δ' ἡμιτονίου δίχα διῃρημένου. διάτονον δὲ καλεῖται διότι πεπύκνωται τοῖς τόνοις κατὰ τὰ διαστήματα. ἀῤῥενωπὸν δ' ἐστὶ καὶ αὐστηρότερον· χρωματικὸν δὲ καλεῖται παρὰ τὸ χρώζειν αὐτὸ τὰ λοιπὰ διαστήματα, μὴ δεῖσθαι δέ τινος ἐκείνων· ἔστι δὲ ἥδιστόν τε καὶ γοερόν· τὸ δ' ἐναρμόνιον διὰ τὸ ἐν τῇ τοῦ ἡρμοσμένου τελείᾳ διαστάσει λαμβάνεσθαι· οὔτε γὰρ διτόνου πλέον οὔτε διέσεως ἔλαττον ἐνεδέχετο κατὰ αἴσθησιν λαβεῖν τὰ διαστήματα· διεγερτικὸν δ' ἐστὶ τοῦτο καὶ ἤπιον.« (»Das chromatische Geschlecht ist das diatonische mit Zuwachs füllender Halbtöne, das enharmonische ist das diatonische mit Verdoppelung eines Tones [oder: mit Erweiterung eines Ganztonschrittes auf einen Ditonos?] und Spaltung des Halbtons. Das diatonische hat seinen Namen daher, daß es größere Intervalle durch geschlossene Tonfolge ausfüllt. Sein Charakter ist männlich und herb. Das chromatische Geschlecht hat seinen Namen daher, weil es die anderen Intervalle färbt, deren es aber nicht bedarf(?); es ist das süßeste von allen und von klagendem Ausdruck. Das enharmonische heißt so, weil es die harmonischeste Konstruktion hat; denn weder größere Schritte als der Ditonus noch kleinere als die Diesis darf man zu Gehör bringen. Sein Charakter ist anregend und sanft.«) Theo von Smyrna (Hiller S. 92) gibt eine Teilung des Kanons, welche für sämtliche Tetrachorde auch die chromatischen Parhypaten bezw. Triten berechnet. Ich will nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß Theo von der Terminologie und dem Umfange der Kithara, wie ihn die Hormasia hat, ausgeht. S. 89 (Hiller) berechnet er zunächst nur die Haupttöne, die wir wegen der Übereinstimmung der Benennungen mit denen der Hormasia nach deren Tonhöhen-Notierungen bestimmen dürfen:

ὑπερβόλαια	*gis'*
διεζευγμένη	*fis'*
μέση	*cis'*
ὑπάτη	*gis*
ὑπερυπάτη	*fis*
προςλαμβανόμενος	*cis*

Nach dem Bericht des Gaudentios p. 6 ist zu seiner Zeit (ca. 200 n. Chr.) die Diatonik fast allein mehr in Gebrauch, und Chromatik und Enharmonik verschwinden: »τοῦτο γὰρ (τὸ διατόνικον) μόνον τῶν τριῶν γενῶν ἐπίπαν ἐστὶ τὸ νυνὶ μελῳδούμενον. τῶν δὲ λοιπῶν δυοῖν ἡ χρῆσις ἐκλελοιπέναι κινδυνεύει.« Ptolemäus, der nur wenig älter als Gaudentios ist, ignoriert die Enharmonik, nimmt aber auf die Mischung diatonischer und chromatischer Verhältnisse noch ausführlich Bezug. Schon zur Zeit des Plutarch (ca. 100 n. Chr.) ist aber die Enharmonik im Verfall (De musica 38):

»Οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο παντελῶς παρῃτήσαντο, ὥστε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πόλλοις ὑπάρχειν· οὕτω δ' ἀργῶς διάκεινται καὶ ῥαθύμως ὥστε μηδ' ἔμφασιν νομίζειν παρέχειν καθόλου τῶν ὑπὸ τὴν αἴσθησιν πιπτόντων τὴν ἐναρμόνιον δίεσιν, ἐξορίζειν δ' αὐτὴν ἐκ τῶν μελῳδημάτων, πεφλυαρκέναι τε λέγειν τοὺς δοξάσαντάς τι περὶ τούτου καὶ τῷ γένει τούτῳ κεχρημένους«, d. h. (in Westphals Übersetzung): »Die jetzt Lebenden aber haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hintangesetzt, so daß bei der großen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist, und sind in ihrer trägen Leichtfertigkeit so weit herabgekommen, daß sie die Ansicht aufstellen, die enharmonische Diesis mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalls und daß sie dieselbe aus den Melodien ausschließen: diejenigen, so sagen sie, hätten töricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwendet hätten.« Auch sei darauf hingewiesen, daß bereits Thrasyllos (ca. 30 n. Chr.) den Terminus ἐναρμόνιος im Sinne des alten ἐμμελής gebraucht, was nicht wohl möglich wäre, wenn die Enharmonik seinerzeit noch in Gebrauch war. Falsch ist aber die Ansicht Westphals (Harmonik und Melopöie der Griechen [1863] S. 128, daß schon zur Zeit des Aristoxenos die Enharmonik »sehr im Verschwinden« gewesen sei. Ich vermag aus Aristoxenos (a. a. O.) nur herauszulesen, daß die Enharmonik mit Vierteltönen zu seiner Zeit noch etwas Neues war (er nennt das γένος ἐναρμόνον »τὸ ἀνώτατον«, d. h. das zuletzt aufgekommene), das seine Billigung durchaus nicht fand; denn mag man pag. 23 mit »διατόνου λιχάνου δεομένη« oder »διτόνου λιχάνου δεομένη« lesen, die direkte Beziehung zu den ἀρχαικοὶ τρόποι, von denen auch Plutarch ausdrücklich versichert, daß sie mit der Spaltung des Halbtons in Vierteltöne nichts zu schaffen haben, beweist zwingend, daß die von Aristoxenos hier hoch gestellte Melodik nicht die spätere, sondern die ältere Enharmonik ist, wenn nicht die olympische, mindestens die terpandrische. Die von Aristoxenos wegen ihrer breiten und fast ausschließlichen Darstellung des enharmonischen Geschlechts getadelten »Harmoniker«, offenbar dieselben, welche auch die Notenzeichen in lauter Diesen demonstrierten, sind sicher nächste Vorgänger, wenn nicht Zeitgenossen des Aristoxenos.

§ 21. Die Chroai.

Nachdem einmal die Lehre von der Beweglichkeit (Umstimmbarkeit) der beiden Mitteltöne jedes Tetrachords aufgekommen war, machte dieselbe nicht bei den drei Formen der drei Tongeschlechter halt, sondern die Theoretiker versuchten sich nun in mancherlei unterschiedenen Berechnungen der Intervalle innerhalb der Quarte. Die verschiedenen Formen, welche man dabei für das einzelne Tongeschlecht bestimmte, erhielten den Namen »Chroai« (Färbungen). Um überhaupt gegenüber der unbeschränkten Zahl der Möglichkeiten für die Theorie ein festes Gerüst zu gewinnen, bestimmt Aristoxenos (pag. 50), daß von einem (enharmonischen oder chromatischen) Pyknon nur da gesprochen werden könne, wo die Summe zweier Intervalle kleiner sei als das dritte. Die von ihm anerkannten Teilungen der Quarte sind:

a) eine einzige Form der Enharmonik:

$$^1/_4 + {}^1/_4 + 2 \text{ Töne},$$

b) drei Formen der Chromatik:

1. χρῶμα μαλακόν $= {}^1/_3 + {}^1/_3 + ({}^3/_2 + {}^1/_3)$
2. χρῶμα ἡμιόλιον $= {}^3/_8 + {}^3/_8 + (1\,{}^3/_4)$
3. χρῶμα τονιαῖον $= {}^1/_2 + {}^1/_2 + (1\,{}^1/_2)$

c) zwei Formen der Diatonik:

1. διάτονον μαλακόν $= {}^1/_2 + {}^3/_4 + {}^5/_4$
2. διάτονον σύντονον $= {}^1/_2 + 1 + 1$

Diese aristoxenischen Tetrachordeinteilungen beruhen mit Ausnahme des διάτονον μαλακόν auf paarweiser Gesellung zweier gleichen Intervalle. Der aristoxenische Standpunkt unterscheidet sich von dem pythagoreischen dadurch, daß er stets mit Tonhöhendifferenzen rechnet anstatt mit Saitenlängenproportionen. Die Werte der aristoxenischen Intervallbestimmung sind Ganzton, Halbton, Drittel-, Viertelton. Ptolemäus (I. 13) geht gegen die Aufstellungen des Aristoxenos an und weist darauf hin, daß keine überteilige Proportion sich in zwei einander gleiche zerlegen lasse (z. B. zerlegt sich 2 : 1 die Oktave in die beiden ungleichen Intervalle 4 : 3 Quarte, 3 : 2 Quinte, ebenso die Quinte 3 : 2 in die beiden ungleichen Terzen 5 : 4 und 6 : 5). Damit betritt nicht nur er, sondern betraten bereits die älteren Pythagoreer wie Archytas, Eratosthenes und Didymus den Weg, der auf die heute allgemein als allein richtig geltenden Intervallbestimmungen hinführt; die

durch harmonische Teilung der Quinte sich ergebenden Bestimmungen der großen Terz als 5 : 4 und der kleinen Terz als 6 : 5 finden sich bereits bei den genannten älteren Pythagoräern. Ptolemäus hat weniger neue Definitionen gebracht als vielmehr akkurate Zusammenstellungen dieser uns nur durch ihn erhaltenen älteren. Das, worum es sich bei all diesen Bestimmungen dreht, ist nach Plutarch De musica 39 die Erzielung möglichst vieler irrationalen Intervalle: »Χρώμενοι γὰρ αὐτοὶ τοιαύταις τετραχόρδων μάλιστα φαίνονται διαιρέσεσι, ἐν αἷς τὰ πολλὰ τῶν διαστημάτων ἤτοι περιττά ἐστιν ἢ ἄλογα.« »Denn«, fährt er fort, »sie nehmen immer die Lichanoi und Paraneten zu tief (μαλάττουσι γὰρ ἀεὶ τὰς δὲ λιχάνους καὶ τὰς παρανήτας)«.

Diesen sonderbaren Experimenten liegt aber doch wohl das gesunde Bestreben zugrunde, einen weniger klar erkannten als geahnten Widerspruch der pythagoreischen Tonbestimmungen gegen die Forderungen des Ohrs auszugleichen. Ganz besonders denke ich da an die Terzen, deren harmonischer Sinn sich ja doch zweifellos immer mehr fühlbar machte und deren Definition als Potenzierung des Ganzton-Intervalls $^8/_9 \times {}^8/_9 = 64 : 81$ durch seine großen Zahlen entschieden zum Widerspruch herausfordern mußte. Die durch die Theoretiker für die Chroai berechneten Unterschiede sind ja zum Teil noch kleiner als das Vierteltonintervall, daher auch noch weniger als dieses mit irgendwelcher Sicherheit zu eruieren, so z. B. das hemiolische Chroma mit seinen gegenüber den enharmonischen etwas größeren Diesen, die aber von den enharmonischen aus mit dem $1^1/_2$fachen gemessen werden sollen. Es hat wenig Wert, daß wir uns mit allen diesen Rechenkunststücken hier ausführlich befassen, deren Schlußergebnis eben unter allen Umständen die Summierung dreier Intervallbestimmungen zu dem feststehenden Werte der reinen Quarte 4 : 3 sein muß, während im übrigen nur darauf zu sehen ist, daß das oberste Intervall das größte der drei bleibt. In dem διατονικὸν ὁμαλόν des Ptolemäus sind die drei Intervalle schließlich beinahe ganz gleich $= \overset{a}{9} : \overset{g}{10} : \overset{f*}{11} : \overset{e}{12}$, aber das größte ist immer noch das oberste (Ptolemäus stellt neben die 5 Bestimmungen des Diatonon durch Archytas, Aristoxenos (2), Eratosthenos und Didymus selbst noch weitere fünf!). Angesichts der wenn auch nicht Planlosigkeit und Willkürlichkeit so doch praktischen Bedeutungslosigkeit weil ganz ausgeschlossenen Realisierbarkeit dieser Skalenaufstellungen verzichte ich auch auf den Nachweis der schließlich von Ptolemäus noch tabellarisch gegebenen Mischungen je zweier solchen Chroai zu einer Oktavskala. Im ganzen Mittelalter freilich, wo die Musikwissenschaft als ein

Teil der Mathematik galt, haben die umständlichen Berechnungen der Saitenlängen für alle diese möglichen Mischungen in hohem Ansehen gestanden, ja sie reichen mit ihren letzten Nachzüglern noch stark in das 18. Jahrhundert hinein (in der Gestalt der praktisch ebenso unfruchtbaren Temperaturberechnungen).

VII. Kapitel.

Die griechische Notenschrift und die erhaltenen Denkmäler.

§ 22. Die Singnotenschrift.

Wir kommen zum Schluß unserer Darstellung der Musik des Altertums, wenn wir nun wenigstens in kurzen Zügen die Beschaffenheit der griechischen Notenschrift erörtern und uns über deren mutmaßliche Entwicklung ein Bild zu machen suchen. Durch die in jüngster Zeit so stark vermehrten Funde von Überbleibseln antiker Kompositionen ist unsere Kenntnis der alten Notenschrift stark in der Wertschätzung gestiegen und daher auch von diesem Buche eine Einführung in dieselbe mit Recht zu erwarten.

Die Notenschrift der Griechen ist nach Ausweis nicht nur der Alypischen Skalentabellen sondern auch nach den minder umfangreichen Proben bei Gaudentios, Aristides Quintilian, Bacchius sen., Bellermanns Anonymus usw. eine doppelte, nämlich mit besonderen Zeichen für den Gesang (λέξις) und für das Instrumentenspiel (κροῦσις). Wie das erhaltene Bruchstück der ersten pythischen Ode Pindars und der zweite delphische Apollohymnus ausweisen, wurde aber die Instrumentalnotierung nicht nur für Instrumentenspiel ohne Gesang, sondern auch für Gesang mit Instrumentenspiel angewendet. Durch die paarweise Zusammenstellung sämtlicher Zeichen der Singnotenschrift mit den gleichbedeutenden der Instrumentenschrift noch dazu in Skalentabellen, welche über die Tonabstände keinerlei Zweifel lassen, ist die Aufgabe der Übertragung der antiken Notierungen in unserer Notenschrift so bequem gemacht, wie man nur wünschen kann. Deshalb haben die Arbeiten über die griechische Notenschrift sich weniger mit der relativen Tonbedeutung der Zeichen, die klar zutage liegt, als vielmehr mit einer rationellen Erklärung des Systems dieser Notierung zu schaffen gemacht.

Das übereinstimmende Ergebnis der Forschungen der gleichzeitig an die Öffentlichkeit getretenen beiden Hauptwerke auf diesem Gebiete (Fr. Bellermann, »Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen« 1847 und K. Fortlage, »Das musikalische System der Griechen in

seiner Urgestalt« 1847) ist, daß die Singnotenschrift offenbar auf die Verhältnisse des enharmonischen Tongeschlechts von Hause aus berechnet ist, während die Instrumentalnotenschrift vielmehr demselben nachträglich angepaßt zu sein und vielmehr auf diatonischer Grundlage zu beruhen scheint. Daraus muß man natürlich schließen, daß die Instrumentalnoten, oder wenigstens Elemente derselben, älter sind als die Singnoten. Sämtliche bis jetzt gefundenen Denkmäler zeigen die Notenschrift bereits in der Form, für welche uns die Schriftsteller der römischen Kaiserzeit den Schlüssel übermacht haben; doch hat dieselbe wohl frühestens im 4. Jahrhundert v. Chr. ihre endgültige Fassung erhalten. Darauf weist mit Bestimmtheit der Umstand, daß die Mitteloktave, der eigentliche Kern derselben, bereits die Verschiebung der Kitharastimmung um zwei Stufen nach oben berücksichtigt, für welche die Zeit des Timotheus und Philoxenos durch gute Zeugen verbürgt ist. Zu welcher Zeit etwa die noch erkennbaren Reste einfacherer Formen der Instrumentalnotenschrift als selbständige einfache Systeme bestanden haben, vermögen wir nicht einmal zu vermuten.

Beginnen wir unsere Erklärung der Notenschrift mit den leichter zu enträtselnden Singnoten, so fällt auch der oberflächlichen Betrachtung sofort auf, daß den Kern des Systems ein intaktes griechisches Alphabet bildet, das mit Α—Ω nach den Alypischen Tabellen von der chromatischen bezw. enharmonischen Paranete hyperboläon (f') bis zur Hypate meson (e) der dorischen Tonart reicht. Die Einfachheit des Notenbildes der dorischen Mitteloktave hätten wohl Fortlage und Bellermann gleich auffallen müssen, zumal doch die dominierende Rolle des Dorischen in allen theoretischen Auseinandersetzungen offen zutage lag:

Α	f'	
Β	$\grave{f}'$	
Γ	e'	Nete diezeugmenon (e')
Κ	c'	
Λ	$\grave{c}'$	
Μ	h	Paramese (h)
Π	a	Mese (a)
Χ	f	
Ψ	$\grave{f}'$	
Ω	e	Hypate (e)

Wohl bemerkten beide Forscher die Disposition von je drei Buchstaben für die enharmonischen oder chromatischen Pykna der ältesten Skalen:

ΑΒΓ	ΔΕΖ	ΗΘΙ	ΚΛΜ	ΝΞΟ	ΠΡC	ΤΥΦ	ΧΨΩ
dor.	lyd.	phryg.	dor.	hypolyd.	lyd.	phryg.	dor.
mixolyd.	hypolyd.	hypo-phryg.	hypodor.		hypo-phryg.	hypo-dor.	mix. hypodor.

Eine Vergleichung der durch die Theoretiker berichteten relativen Tonhöhenlagen der einzelnen Tonarten

hypodor. $^1/_1$ hypophryg. $^1/_1$ hypolyd. $^1/_2$ dorisch $^1/_1$ phrygisch $^1/_1$ lydisch $^1/_2$ mixolyd.

heischt die Abstände $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ für die Notenzeichen gleicher Dynamis, also z. B. für die Mesen der 7 Skalen:

Ω	$^1/_1$	Φ	$^1/_1$	C	$^1/_2$	Π	$^1/_1$	Μ	$^1/_1$	Ι	$^1/_2$	Η
hypodor.		hypophr.		hypolyd.		dor.		phryg.		lyd.		mixolyd.

und für die Paramesen:

Φ	$^1/_1$	C	$^1/_1$	Ο	$^1/_2$	Μ	$^1/_1$	Ι	$^1/_1$	Ζ	$^1/_2$	Γ
hypodor.		hypophr.		hypolyd.		dor.		phryg.		lyd.		mixolyd.

Geht man von diesen Abständen (oder den ihnen völlig entsprechenden der Hypaten oder Neten usw.) aus, so ergibt sich, da immer je drei der Zeichen des vollständigen Alphabets ein enharmonisches Pyknon umschreiben (bezw. mit die Erhöhung um einen halben Ton andeutendem Querstrich durch das erste Zeichen das chromatische Pyknon und mit Auslassung des ersten Zeichens den diatonischen Halbton) für das ganze Alphabet die Intervallbedeutung:

ΑΒΓ ΔΕΖ ΗΘΙ ΚΛΜ ΝΞΟ ΠΡC ΤΥΦ ΧΨΩ

Α‿Γ Δ‿Ζ Η‿Ι Κ‿Μ Ν‿Ο Π‿C Τ‿Φ Χ‿Ω { enharm. [geteilte] Halbtöne

ΒΓ ΕΖ ΘΙ ΛΜ ΞΟ ΡC ΥΦ ΨΩ diat. Halbtöne

Α . . . . Ζ . . . Ι . . Μ . . . . . Π . . Τ . . . Χ Ganztöne

Γ . . . . . Η . . Κ . . . . . Ο . . C . . . Φ . . . Ω Ganztöne

Dabei stellt sich heraus, daß im allgemeinen zwischen dem dritten Zeichen und dem folgenden ersten Halbtonabstand ist:

$^1/_2$ ΖΗ $^1/_2$ ΙΚ $^1/_2$ ΟΠ $^1/_2$ CΤ $^1/_2$ ΦΧ

an zwei Stellen aber die Grenzzeichen dieselben Töne bedeuten; also ΓΔ und ΜΝ sind ὁμότονα (Gaudentios pag. 21), d. h. fordern Töne gleicher Höhe (Gaudentios nennt auch die zweiten und ersten Zeichen der Gruppen ὁμότονα, weil die ersten im enharmonischen

Geschlecht dieselben Töne bedeuten wie im diatonischen und chromatischen die zweiten).

Somit ergaben sich für die Zeichen gleicher Ordnung der acht Triaden die Abstände:

a) Α Δ Η Κ Ν Π Τ Χ
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

b) Β Ε Θ Λ Ξ Ρ Υ Ψ
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

c) Γ Ζ Ι Μ Ο C Φ Ω
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

Fortlage sowohl als Bellermann glaubten der Gruppierung zu drei und drei Buchstaben voll Rechnung zu tragen, indem sie die den dritten Zeichen der Triaden entsprechenden Tonhöhen durch Tonbuchstaben entsprechenden Abstandes nach heutiger Bedeutung wiedergaben, also durch:

f′ e′ d′ c′ h a g f
$^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$

So kam es, daß im Widerspruch mit dem ganzen System der Theoretiker für die Notenschrift die hypolydische Oktavengattung in den Vordergrund trat und als Grundskala des griechische Notensystems proklamiert wurde. Das Ergebnis wäre dasselbe gewesen, wenn statt der dritten die ersten Zeichen der Triaden als Stufen der Grundskala angenommen worden wären; auch dann ergäbe sich, wie die Übersicht oben bei a) aufweist, eine hypolydische Oktave $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_2$ $^1/_1$ $^1/_1$ $^1/_1$. Daß aber beide Forscher die dritten Zeichen vor den ersten vorgezogen, hat seinen guten Grund, da die ersten in den drei Tongeschlechten verschiedene Tonbedeutung haben, während die Tonbedeutung der dritten wenigstens in den älteren Skalen stets dieselbe bleibt. Freilich findet sich aber unter den Alypischen Skalen keine einzige mit den Zeichen dieser angeblichen Grundskala; das ist aber doch höchst merkwürdig und muß starken Zweifel an der Richtigkeit der Aufstellung erwecken, zumal ja doch ohnehin unbegreiflich ist, wie eine so nebensächliche Skalenform wie die hypolydische zu der zentralen Stellung kommen soll.

Man hat aber übel daran getan, sich zu weit von der tadellos konsequenten Vorlage in den Alypischen Tabellen zu entfernen und sich auf künstliche Konstruktionen einzulassen. Das direkte Ergebnis der Vergleichung der Pykna der drei ältesten Tonarten (Dorisch,

Phrygisch, Lydisch) und ihrer Hypotonarten in den alypischen Tabellen ist nämlich, daß die acht Triaden der Tonbuchstaben für die acht Pykna disponiert sind, welche diese Tonarten erfordern:

Dorisch:	1 *f′e′*			2 *c′h*			1* *f e*
Hypodorisch:				2 *c′h*		3 *g fis*	
Phrygisch:			4 *d′cis′*			3 *g fis*	
Hypophrygisch:			4 *d′cis′*		5 *a gis*		
Lydisch:		6 *e′dis′*			5 *a gis*		
Hypolydisch:		6 *e′dis′*		7 *h ais*			

d. h. im ganzen:

ΑΒΓ	ΔΕΖ	ΗΘΙ	ΚΛΜ	ΝΞΟ	ΠΡC	ΤΥΦ	ΧΨΩ
f′e′	*e′dis′*	*d′cis*	*c′h*	*h ais*	*a gis*	*g fis*	*f e*
1	6	4	2	7	5	3	1*

Man beachte wohl, daß hier in der Tat die ersten Zeichen eine hypolydische Skala vorstellen:

Α Δ Η Κ Ν Π Τ Χ
f′ e′ d′ c′ h a g f

und ebenso die dritten eine transponierte hypolydische Skala:

Γ Ζ Ι Μ Ο C Φ Ω
e′ dis′ cis′ h ais gis fis e

Aber das ist ein Ergebnis, welches ganz in den Hintergrund tritt gegenüber der Tatsache, daß die ganze Buchstabenreihe vielmehr die dorische Tonart mit Pyknon oben und unten (*f′e′* und *f e*) in auffälligster Weise bevorzugt. Alle Apykna, d. h. Töne, welche nicht zum Pyknon selbst gehören, sind in sämtlichen Skalen erste oder dritte Zeichen; wo die Wahl zwischen zwei ὁμότονα freisteht, dritte (*e′* und *h* als Apykna nicht Δ und Ν sondern Γ und Μ). Die allmählichen Umstimmungen der Mitteloktave *e′*—*e* aus der dorischen Grundskala (*e′d′c′h a g f e*) bis zur hypolydischen Stimmung bedingen also durch allmähliche Heranziehung der Pykna 3—7 mit Ausscheidung der früheren und Ersetzung durch Apykna in sehr leicht übersichtlicher Weise die folgenden Buchstabenzeichen:

1. Grundstimmung (Dorisch):

1.		2.			1*.
[AB]Γ	H	KΛM	Π	T	XΨΩ
(f′) e′	d′	c′ h	a	g	f e

2. Hypodorisch (1 ♯):

				3.	
Γ	H	KΛM	Π	TYΦ	Ω
e′	d′	c′ h	a	g fis	e

(Γ wird Apyknon; neues Pyknon TYΦ)

3. Phrygisch (2 ♯):

	4.				
Γ	HΘI	M	Π	TYΦ	Ω
e′	d′ cis′	h	a	g fis	e

(M wird Apyknon; neues Pyknon HΘI)

4. Hypophrygisch (3 ♯):

			5.		
Γ	HΘI	M	ΠPC	Φ	Ω
e′	d′ cis′	h	a gis	fis	e

(Φ wird Apyknon; neues Pyknon ΠPC)

5. Lydisch (4 ♯):

6.					
ΔEZ	I	M	ΠPC	Φ	?
e′ dis′	cis′	h	a gis	fis	e [dis]

(I wird Apyknon; neues Pyknon ΔEZ)

6. Hypolydisch (5 ♯):

		7.			
ΔEZ	I	NΞO	C	Φ	?
e′ dis′	cis′	h ais	gis	fis	e [dis]

(C wird Apyknon; neues Pyknon NΞO)

Da im Lydischen und Hypolydischen *e* Oxypyknon (oberster Ton eines Pyknon, erstes Zeichen einer Triade) wird, so fehlt dem Mittelalphabet bereits das Zeichen für dasselbe und wird daher zu den Anfangsbuchstaben eines zweiten Alphabets gegriffen, das die Buchstaben umstürzt oder sonst leicht verändert (s. weiter unten).

Der Zuwachs der *f*- und *g*-Saite (S. 81 ff.) ermöglicht der Kithara die Weiterführung der phrygischen und hypophrygischen Skala in der Höhe bis *fis′*, das im Phrygischen dynamische Nete diezeugmenon, im Hypophrygischen Nete hyperboläon (Oktave der Mese) ist; desgleichen die Weiterführung des Lydischen und Hypolydischen bis *gis′*, das im Lydischen Nete diezeugmenon, im Hypolydischen Nete hyperboläon (Oktave der Mese) ist; in allen vier Fällen wachsen also für die Melodie wichtige Haupttöne zu. Für

diese Töne oberhalb ΑΒΓ (*f' e'*) hat aber natürlich ebenfalls das Mittelalphabet keine Zeichen und wird daher zu dem letzten Buchstaben des umgekehrten oder sonst veränderten Alphabets gegriffen. Daß sowohl für die tieferen als die höheren notwendig werdenden Zeichen ebenfalls Triaden von Buchstaben disponiert werden, ist gewiß nur natürlich: es sind zunächst: ∀ᗷ˥ für *e dis*, Ж ⅄ Ʊ für *g' fis'* und ⊥ ⅄ ϴ für *a' gis'*. Das obere neue Alphabet reicht damit bereits bis zur Höhengrenze der Grundskala (zweioktaviges Systema teleion von Proslambanomenos *A* bis Nete hyperboläon *a'*). Es versteht sich aber, daß für den Gesang der tiefen Männerstimme die Notenschrift in der Tiefe wenigstens auch bis *A* weitergeführt werden mußte; das geschah mit den Buchstaben:

∀ᗷ˥	∇F7	⊣ᗰ–	⋌VW	И
e' dis'	*d' cis'*	*c' H*	*H Ais*	*A*

Der letzte Ausbau der Skalenlehre verlängerte das Alphabet dann schließlich bis zum tiefsten Tone der tiefsten Transpositionsskala, dem hypodorischen Proslambanomenos *E*:

ИMMϘ	⊔Ь3	⊣⊢⫫
A Gis	*G Fis*	*F E*

und müßige Spielerei schuf schließlich auch noch veränderte Formen der drei letzten Buchstaben ꟻ϶Ɔ (in den schematischen Tabellen bei Aristides Quintilian). Das obere veränderte Alphabet ist dagegen über *a'* hinaus niemals verlängert worden(!), sondern alle höheren Töne (wie sie sowohl der Gesang der Mädchen oder Knaben als besonders auch das Flageolettspiel auf der Kithara [Σύριγμα] und das Spiel der höheren Aulosarten und speziell das Überblasen [Σύριγξ] erforderte) wurden durch die Zeichen der Mitteloktave mit einem die höhere Oktave bedeutenden ′ gefordert:

[ϴ′ Ʊ′]	Α′Β′Γ′	Δ′Ε′Ζ′	Η′Θ′Ι′	Κ′Λ′Μ	Ν′Ξ′Ο′
[*gis'' fis''*]	*f'' e''*	*e'' dis''*	*d'' cis''*	*c'' h''*	*h'' ais''*

Die Entwicklung der Singnotenschrift aus dem Kern der Mitteloktave heraus liegt ganz offen zutage; zu welcher Zeit die allmähliche Entwicklung stattgefunden hat, ist natürlich nicht genau festzustellen, wenn auch ein Parallelgehen mit der Vermehrung der Saitenzahl der Kithara wahrscheinlich ist, wie besonders auch die Instrumentalnotenschrift zu belegen scheint.

§ 23. Die Instrumentalnotenschrift.

Wie bereits angedeutet, scheint die Instrumentalnotenschrift nicht wie die Singschrift auf enharmonischer sondern vielmehr auf diatonischer Grundlage zu beruhen. Das haben gewiß mit Recht alle schließen zu müssen geglaubt, welche sich eingehender mit ihrer Untersuchung abgegeben haben. Denn wenn auch die Gestalt der Instrumentalnoten, welche uns überliefert ist, sich insofern bestens mit der Singnotenschrift deckt, als auch sie deutlich Triaden zusammengehöriger Zeichen für die Pykna erkennen läßt, so sind doch diese drei zusammengehörigen Zeichen nicht Glieder einer fortlaufenden Reihe sondern vielmehr (abgesehen von den allertiefsten direkt durch Umkehrung der Singnoten gebildeten) dreifache Verwendungen desselben Zeichens in verschiedener Stellung, und wo das nicht möglich war, Gesellungen von je zwei einander ähnlichen Hilfszeichen. Auch die Instrumentalnotenzeichen werden von den alten Autoren als (teils unveränderte, teils umgekehrte, verstümmelte usw.) Buchstaben erklärt; doch ist ein fortlaufendes Alphabet nicht zu konstatieren.

Zunächst zieht natürlich wieder die Mitteloktave *e′—e* mit ihrer Erweiterung bis *gis′* unsere Aufmerksamkeit auf sich. Ihre Zeichen sind (Alypius gibt in der zweiten Triade [*g′fis′*], wohl fälschlich, die beiden Hilfszeichen in umgekehrter Folge):

⋏⊬И	∧∧Z ‖	\/N	⊐⊔⊏	>V<	λ<⊓	K⊻K	ƆƱC	⊣⊥F	⋎≷И
a′ gis′	*g′ fis′*	*f′ e′*	*e′ dis′*	*d′ cis′*	*c′ h′*	*h ais*	*a gis*	*g fis*	*f e*

Hier fällt zuerst auf, daß offenbar ein *N* in dreierlei Stellung (N Z И) als Hauptzeichen (drittes) von drei Triaden verwendet ist und zwar für die drei obersten, welche den Pykna über der dorischen, phygischen und lydischen dynamischen Nete diezeugmenon entsprechen (*f′e′*, *g′fis′*, *a′gis′*); es ist schwer, das für zufällig zu halten, zumal auch das Zeichen der dorischen dynamischen Hypate meson (*e*) auffallend einem Ypsilon (Y) gleicht. Ich habe deshalb bereits in meinen »Studien zur Geschichte der Notenschrift« (1878) die Frage aufgeworfen, ob nicht hier Spuren einer Notenschrift sich zeigen, welche einfach die Töne (Saiten der Kithara) mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen bezeichnete:

N = Nete
Π = Paranete (umgelegt ⊏)
T = Trite (geneigt ⋌)
Π = Paramese (genau konserviert)
M = Mese (umgestülpt W, ⋎)
Λ = Lichanos (⟋C, C)
Π = Parhypate (umgelegt ⊏)
Y = Hypate

Die Möglichkeit solcher Umgestaltungen wegen mehrmaligen Vorkommens desselben Buchstaben (Π für Paranete, Paramese und Parhypate) oder wegen Ungeeignetheit für Umlegungen ist ja nicht in Abrede zu stellen. Unterhalb der Mitteloktave aber scheinen sich Spuren einer rein alphabetischen ebenfalls diatonischen Skala zu finden (Γ Δ E Z H Θ), deren erste beiden Stufen (A B) dann durch die Zeichen der Mitteloktave verdrängt sein könnten. Natürlich ist das alles nur pure Vermutung; aber es scheint doch nicht ungereimt, an zwei Formen diatonischer Notierung für den Oktavumfang zu denken, deren eine die ersten 8 Buchstaben des Alphabets benutzt, die andere aber mit den Anfangsbuchstaben der Namen hantiert (unterhalb des zum ∈ bezw. ℇ umgestalteten Θ folgen nur noch die drei der Singnotenschrift entnommenen Zeichen T ⊣ ⌓ [so bei Alypius, wahrscheinlich aber korrekter ⊢ statt T]). Diese Art der Erklärung ergibt eine überraschende Analogie zu der Entwicklung der Singnotenschrift durch äußeres Ansetzen an die Mitteloktave. Die zwei Formen des umgelegten N legen es gewiß nahe, an den Zuwachs der phrygischen Nete (*f*-Saite) und der lydischen Nete (*g*-Saite) zu denken. Die Triaden der unteren Hälfte der Instrumentalskala sind:

⊑ L Γ	⊣ ⊥ ⊢	Ǝ Ш E	H ⌶ h	A ᗅ H	Ɜ ω Ɛ	T ≺ ⌓
e‿dis	***d‿cis***	***c‿H***	***H‿Ais***	***A‿Gis***	***G‿Fis***	***F‿E***

Die Oktave der Flageoletttöne wird wie in der Singnotenschrift durch die Zeichen der Mitteloktave mit Oktavstrich notiert (N′ K′ u. s. f.). Die Handhabung der Instrumentalnotierung entspricht übrigens in jeder Beziehung der der Singnotierung, sofern zur Bezeichnung eines Pyknon stets nur die Töne einer Triade zur Anwendung kommen, die Mittelzeichen der Triaden nicht für Apykna verwendet werden können usw.

Die Instrumentalnotenschrift bietet daher neben der Singnotenschrift weiter kein Problem als das der Herleitung ihrer Zeichen. Andere Versuche der Erklärung haben Vincent (Revue archéologique 1846), Westphal (Harmonik und Melopöie § 28) und Albert Thierfelder (Philologus Bd. 56) gemacht, ohne bessere Resultate zu

erzielen. Der dreifache Gebrauch desselben Zeichens, der offenbar in der Instrumentalnotierung die leitende Idee ist, hat die Vermutung erweckt, daß die Umdrehung der Stimmwirbel zur Veränderung der Tonhöhe der Saiten ihm zugrunde liege; so vernünftig an sich ein solcher Vergleich scheint, so fern liegt doch gerade der griechischen Notenschrift diese Beziehung, da die drei verschiedenen Tonhöhen desselben Pyknon niemals für dieselbe Saite in Frage kommen können. Selbst die dreifache Gestalt des N für die drei Neten der dorischen, phrygischen und lydischen Stimmung kommt nicht als Höherstimmung derselben Saite, sondern nur als Weiterschiebung des Namens auf hinzugefügte höhere Saiten in Betracht.

§ 24. Die Notierung der jüngeren Transpositionsskalen (B-Tonarten).

Die Analyse der griechischen Notenschrift bestätigt in vollem Umfange, daß man ältere und jüngere Transpositionsskalen auseinander zu halten hat. Die älteren sind die von Ptolemäus allein anerkannten sieben voraristoxenischen, die jüngeren die durch Aristoxenos aufgestellten einen Halbton unter den älteren liegenden (tief Hypophrygisch [*F*moll], tief Hypolydisch [*G*moll], tief Phrygisch [*B*moll] und tief Lydisch [*C*moll] und die enharmonische Abschlußtonart zwischen B-Tonarten und Kreuztonarten, die als tief Dorisch [*Es*moll, von Aristoxenos nicht anerkannt] oder hoch Mixolydisch [*Dis*moll] zu bezeichnende, also sämtliche B-Tonarten mit Ausnahme des durch die Trite synemmenon der dorischen Grundstimmung gegebenen Mixolydischen, das allerdings noch keine reine B-Skala ist sondern wie hoch Mixolydisch [tief Dorisch] Been und Kreuze mischt [was höchst wahrscheinlich der eigentliche Grund der seltsamen Benennung ist]).

Die Reihe der für das griechische Musikempfinden so bedeutsamen Leittonschritte nach unten von Tönen der Grundskala aus ist natürlich mit *h ais* als siebenten abgeschlossen (*c h*, *f e*, *g fis*, *d cis*, *a gis*, *e dis*, *h ais*); die Leittonschritte nach unten zu Tönen der Grundskala (*b a*, *es d*, *as g*, *des c*, *ges f* — mehr sind nicht neu, da *f e* und *c h* in der Grundskala selbst stehen —) sind erst das schwerlich vor der Periode der Dithyrambenvirtuosen, vielleicht aber gar durch die Theoretiker aufgekommene Ergebnis der systematischen Fortbildung des Versetzungswesens. Sie stehen daher mit dem Grundprinzip der griechischen Notenschrift in gar nicht zu verkennendem Widerspruche, sofern keins der ♭ Halbton-Pykna durch drei aufeinander folgende Tonzeichen ausgedrückt wird,

vielmehr für dasselbe jederzeit Elemente zweier der ursprünglichen Triaden herangezogen werden müssen. Man muß sich das etwa so vorstellen, daß sämtliche B-Töne (*b*, *es*, *as*, *des*, *ges*) doch unter allen Umständen für die Vorstellung des griechischen Musikers das bleiben, was sie innerhalb der Kreuztonarten sind, nämlich Töne, zu denen die Stammtöne leiten, als *b* doch eigentlich immer *ais*, *es* = *dis*, *as* = *gis*, *des* = *cis*, *ges* = *fis*; denn sie sind in der Notenschrift sämtlich Barypykna. Um ihnen voll den Wert von Leittönen von oben zu geben, hätte man neue Triaden bilden müssen, in denen sie Oxypykna wären:

(ΕΖΗ, ΘΙΚ, ΞΟΠ, ΡCΤ, ΥΦΧ)
(***es‿d***, ***des‿c***, ***b‿a***, ***as‿g***, ***ges‿f***)

Daß durch solche Doppelgestalt der Pyknonbildung das Tongefühl in die schlimmste Verwirrung hätte geraten müssen, liegt auf der Hand; die bestimmte und sichere Wertung der Einzeltöne als Oxypykna, Mesopykna und Barypykna wäre damit ganz zweifellos unmöglich gemacht worden. Deshalb nahm man für die Notierung der B-Töne vielmehr lieber eine orthographische Ungenauigkeit hin, die etwa dem vergleichbar ist, als wenn wir in Tonarten, die Doppelbeen oder Doppelkreuze heischen, statt derselben die Noten der Grundskala schreiben würden, z. B. in *Gis*moll *eis*∨*g gis* statt *eis fisis gis* oder in *Fes*dur *ces*∨*a as* statt *ces heses as*. Denn man hielt mit eiserner Strenge daran fest, daß ein Mesopyknon-Zeichen (ΒΕΘΛΞΡΥΨ) eben nur für den mittleren Ton eines Pyknon vorkommen kann und schuf daher für die B-Halbtöne Pyknonbezeichnungen, die eigentlich keine sind, sondern vielmehr einen Riß, eine Lücke zeigten. Man stellte nämlich zunächst den barypyknischen Kreuzton neben den durch das erste Zeichen der nächst tieferen Triade geforderten Ton

[ΝΞ]Ο Π[ΡC], [ΔΕ]Ζ Η[ΘΙ], [ΠΡ]C Τ[ΥΦ],
h‿ais a‿gis ***e′‿dis′ d′‿cis′*** ***a‿gis g‿fis***
für: ***b‿a*** ***es‿d*** ***as‿g***

[ΗΘ]Ι Κ[ΛΜ], [ΤΥ]Φ Χ[ΨΩ]
d′‿cis′ c′‿h ***g‿fis f‿e***
für: ***des‿c*** ***ges‿f***

und brauchte kurzweg diese beiden Zeichen für die B-Halbtöne des diatonischen Geschlechts, gesellte ihnen aber für das (enharmonische und) chromatische Tongeschlecht als drittes das erste Zeichen der höheren an der Kombination beteiligten Triade. Im chromatischen Geschlecht fiel dann demselben die Tonbedeutung

zu, die es auch als Apyknon hatte. Eines die Erhöhung andeutenden Durchstreichens (ähnlich wie in der Generalabschrift Ϭ, Ƨ usw.) bedurfte es dann freilich nicht, und wir haben auch keinen Beweis in den Alypischen Tabellen oder sonstwo, daß dasselbe in solchem Falle zur Anwendung gekommen wäre:

	Ν..Ο|Π,	Δ..Ζ|Η,	Π..C|Τ,	Η..Ι|Κ,	Τ..Φ|Χ
chromatisch:	*h ais a*	*e dis d*	*a gis g*	*d cis c*	*g fis f*
enharmon. (?):	*b * a*	*es * d*	*as * g*	*des * c*	*ges * f*

Wenn nicht die Einbürgerung einer solchen Schreibweise bereits einen starken Rückgang der Pflege der Enharmonik verrät, so ist sie zum mindesten geeignet gewesen, einen solchen zu begünstigen. Auch daß die Feinde der neuen Tonarten in diesen Übelständen der Notierungsweise starke Helfer hatten, kann wohl billig nicht bezweifelt werden.

Die Kitharisten werden schwerlich von den B-Tonarten jemals in größerem Umfange Gebrauch gemacht haben, wenigstens nicht auf dem Wege der Umstimmung von der Grundskala aus; wie sie aber freilich durch weitere Steigerung der Höherstimmungen auf enharmonischem Wege zu den Tonarten mit 5 und 4 Be kommen konnten, ist bereits früher (S. 82, 85, 102) gezeigt worden (6 ♯ = 6 ♭, 7 ♯ = 5 ♭, 8 ♯ = 4 ♭). Ob nicht die Auloi wirklich auch die B-Stimmungen angenommen haben, ist eine andere Frage; jedenfalls steht fest, daß die Theorie sie vollzählig entwickelt hat und die Alypischen Tabellen sie schematisch darstellen.

Die Tonart, welche zuerst ein einziges solches Pseudo-Pyknon neben ein wirkliches der Grundskala stellt, ist die mixolydische, welche in der Mitteloktave durch Einführung des Tetrachords synemmenon über der Mese entstand:

Dorisch (Grundskala):

Γ Η ΚΛΜ Π Τ ΧΨΩ
e′ d′ c′ h a g f e

Mixolydisch (1 ♭):

Γ Η Κ Ν..Ο\|Π Τ ΧΨΩ
e′ d′ c′ b a g f e

(Κ wird Apyknon; neues ψPyknon Ν..ΟΠ. Mischung von echten und ψPykna)

Entwickeln wir die anderen B-Tonarten vielmehr von der letzten entwickelten Kreuztonart aus (Hypolydisch), so werden wir zugleich eine bestimmtere Vorstellung davon gewinnen, wie die

Steigerung der Künstlichkeit auf die B-Tonarten hinführte und nicht etwa eine Rückkehr zu einfacheren Verhältnissen.

6. Hypolydisch (5 ♯):

ΔEZ I NΞO C Φ ∀
e′ dis′ cis′ h ais gis fis e

7. Hyperiastisch (6 ♯):

A Z I NΞO C T..Φ|X
hoch Mixolyd. *eis′ dis′ cis′ h ais gis fis eis*

(Z wird Apyknon; neues ψPyknon T..Φ|X, ebenfalls Mischung von echten und ψPykna)

enharmonisch identisch mit:

Z I NΞO C T..Φ|X ⅂
(tief Hypodor.) (6 ♭) *es′ des′ ces′ b as ges f es*

(Mitteloktave zwischen *es′—es* statt *e′—e*)

8. Iastisch (7 ♯):

A Z H..I|K O C T..Φ|X
(hoch Dorisch) *eis′ dis′ cis′ his ais gis fis eis*

(O wird Apyknon; neues ψPyknon H..I|K)

enharmonisch identisch mit:

Z H..I|K O C T..Φ|X ⅂
tief Phryg. (5 ♭) *es′ des′ c′ b as ges f es*

(Mitteloktave zwischen *es′—es*)

9. Hypoiastisch (8 ♯):

A Z H..I|K O Π..C|T X
(hoch Hypodor.) *eis′ dis′ cis′ his ais gis fisis eis*

(X wird Apyknon; neues ψPyknon Π..C|T)

enharmonisch identisch mit:

Z H..I|K O Π..C|T X ⅂
tief Hypophr. (4 ♭) *es′ des′ c′ b as g f es*

(Mitteloktave zwischen *es′—es*)

10. Äolisch (9 ♯):

A Δ..Z|H K O Π..C|T X
eis′ dis′ cisis′ his ais gis fisis eis

(K wird Apyknon; neues ψPyknon Δ..Z|H)

enharmonisch identisch mit:

Δ..Z|H K O Π..C|T X ∀
tief Lydisch (3 ♭) *es′ d′ c′ b as g f es*

(Mitteloktave zwischen *es′—es*)

11. Hypoäolisch (10 ♯):

A Δ..Z|H K N..O|Π T X
eis' dis' cisis' his ais gisis fisis eis
(T wird Apyknon; neues ♮Pyknon N..OΠ)

enharmonisch identisch mit:

Δ..Z|H K N..O|Π T X ∀
tief Hypolydisch (2 ♭) *es' d' c' b a g f es*
(Mitteloktave zwischen *es'*—*es*)

So kommen wir schließlich bei dem Mixolydischen als letzter Transposition an, das durch Wiedereintritt eines normalen Pyknon (ABΓ, XΨΩ) den Schluß des Kreislaufs kenntlich macht:

12. Mixolydisch:

ABΓ (!) H K N..O|Π T XΨΩ (!)
eis' disis' cisis' his ais gisis fisis cis
oder vielmehr: *f' e' d' c b a g f e*
(H wird Apyknon; normales neues Pyknon ABΓ [XΨΩ])

Die Wiederholung derselben Verhältnisse in der Ober- und Unteroktave des Mittelteils der Notenschrift bedarf nicht des besonderen Aufweises, da sie glatt und ohne irgendwelche Unregelmäßigkeit vor sich geht. Wenn auch die Durchführung der Transpositionen durch Erhöhungen bis zum Wiederanlangen beim Dorischen eine starke Anforderung an das Vorstellungsvermögen ist, so gibt doch nur sie einen eigentlichen Begriff, wie etwa die Griechen sich die uns so einfach dünkenden Skalen mit 3 oder 2 ♭ vorstellen mußten und erklärt zugleich, warum diese Tonarten die letzten Bildungen des gesteigerten Virtuosentums vorstellen.

§ 25. Die erhaltenen Reste griechischer Kompositionen.

An der Hand der entwickelten Schemata der Skalen ist es leicht, jedes beliebige Stück griechischer Musik, das bisher aufgefunden worden ist oder noch aufgefunden werden wird, korrekt in unsere Notenschrift zu übertragen. Ja, es ist sogar mehr als wahrscheinlich, daß selbst die absolute Tonhöhe, in der die Alten gesungen und gespielt haben, dabei richtig wiedergegeben wird, da die Normierung des zweioktavigen Systems von *A*—*a* als des allein in vollem Umfange singbaren recht wohl akzeptabel ist und obendrein auch die Untersuchungen der Auloi die ungefähre Übereinstimmung ergeben haben (S. 109 f.). Das erste, was angesichts einer antiken Notierung konstatiert werden muß, ist die Tonart, in der es

steht. Diese wird mühelos sofort an den vorkommenden Pykna aufgewiesen. Kommen dreistufige Pykna oder ↓Pykna vor, so gehört das Stück dem enharmonischen oder chromatischen Tongeschlechte an; kommen nur zweistufige vor (Mesopyknon und Barypyknon), so ist es diatonisch. So gehört z. B. die von Athanasius Kircher 1650 in seiner Musurgia nach einer seither verloren gegangenen Vorlage mitgeteilte Melodie der ersten pythischen Ode Pindars (S. 131) dem diatonischen Tongeschlechte an, weil sie nur das zweistufige Pyknon ⊖I aufweist, das der phrygischen (*H* moll) und hypophrygischen (*Fis* moll) Tonart eigen ist. Daß nicht letztere sondern die erstere die wirklich herrschende Tonart ist, erkennt des Musikers Gefühl sofort; nicht die Ergänzung durch *gis a h cis′* würde als natürliche Erweiterung des Umfangs der Melodie nach der Höhe denkbar sein, sondern die durch *fis g a h*. Den direkten Beweis liefern aber die wiederholten Schlüsse auf *h*, das zweifellos Mese (Grundton) ist. Das aus dem Papyrus Erzherzog Rainer 1892 durch K. Wessely veröffentlichte Stasimonfragment aus dem Orestes des Euripides (S. 146) zeigt ein vollständiges dreistufiges Pyknon (ΠPC = *a gis*), das zweite ist wohl nur durch die Lücken des Fragments auf zwei Stufen reduziert ([Δ]EZ = *d′cis′*); die Melodie gehört daher dem enharmonischen oder chromatischen Tongeschlechte an und zwar steht es in der lydischen Tonart. Mit derselben Bestimmtheit können wir die anderen erhaltenen Denkmäler bestimmen, zunächst die drei Hymnen des Mesomedes, welche lange den Hauptbestand unbestritten echter Denkmäler antiker Komposition gebildet haben (zuerst 1581 durch Vincenzo Galilei veröffentlicht in dem »Dialogo della musica antica« usw., noch ohne Versuch der Übertragung; auf Grund der Handschriften und mit Kommentar neu herausgegeben von Fr. Bellermann als »Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes« 1840. Eine ganze Reihe sonstiger Abdrucke verzeichnet Jan, Script. S. 457; von Wichtigkeit sind nur die bei Gevaert »Histoire et théorie« und »Mélopée antique« und bei Jan selbst).

Der erste der drei aus dem 2. oder 4. Jahrhundert n. Chr. stammenden Hymnen (ein kretensischer Kitharöde Mesomedes lebte nach Suidas unter Hadrian, vgl. übrigens S. 22—23) erweist sich durch die zweistufigen Pykna PC und EZ als diatonisch und der lydischen Tonart angehörig (*Cis* moll). Die an mehreren Stellen in den Handschriften vorkommenden der lydischen Skala fremden Tonzeichen H (Ven.) oder N (Neap.) sind natürlich, wie schon die Konstanz des Widerspruchs der beiden Handschriften nahelegt, Fehler. Statt beider Noten ist sicher M zu lesen, dessen Form, wie ein Blick auf das von Jan beigegebene Phototyp des Cod. Ven.

Marc. 10 lehrt, der des H sehr nahesteht. Der nur kurze Hymnus an die Muse lautet dann:

Εἰς Μοῦσαν. (Lücke)

Ἄ - ει - δε Μοῦ - σά μοι φί - λη μόλ - πης δ' ἐ-

μῆς κατ - άρ - χου· αὔ - ρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλ - σέ - ων ἐ-

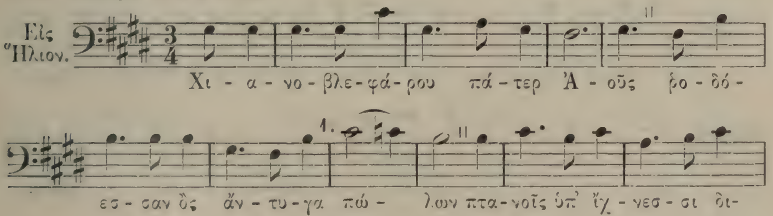
μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό-

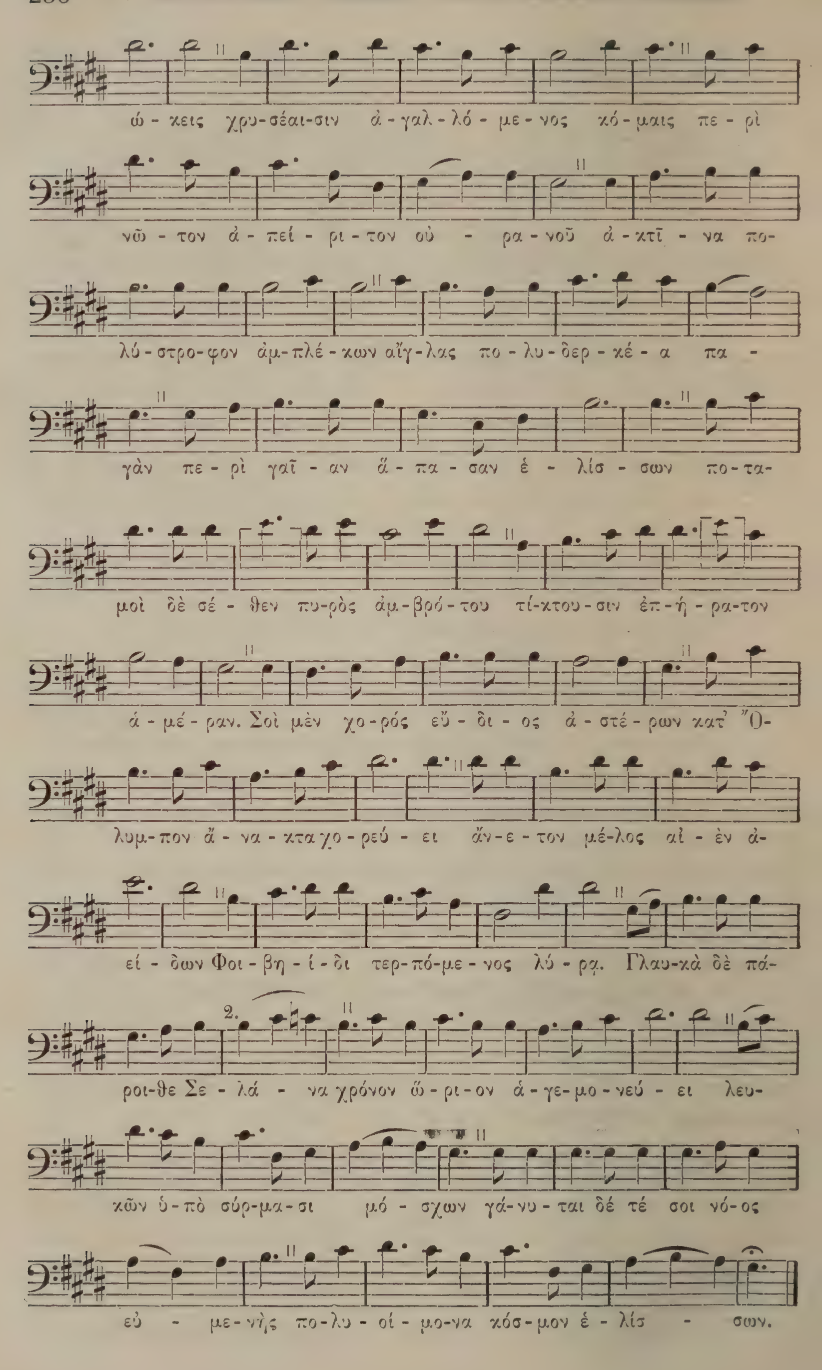
πει - α, σο - φὰ Μου - σᾶν προ - κα - θα - γέ - τι τερ - πνῶν

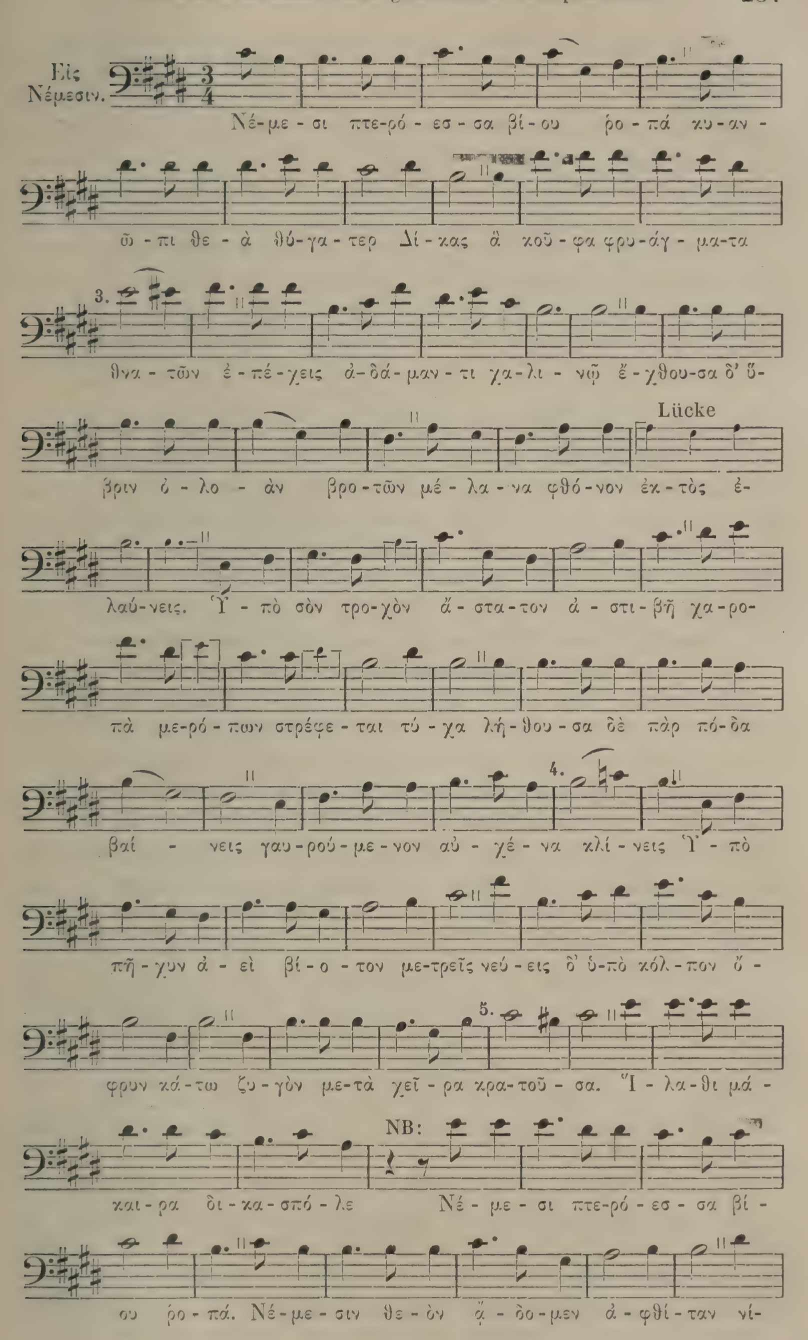
καὶ σο - φὲ μυ - στι - δό - τα Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε,

Παί - αν Εὐ - με - νεῖς πάρ - ε - στέ μοι.
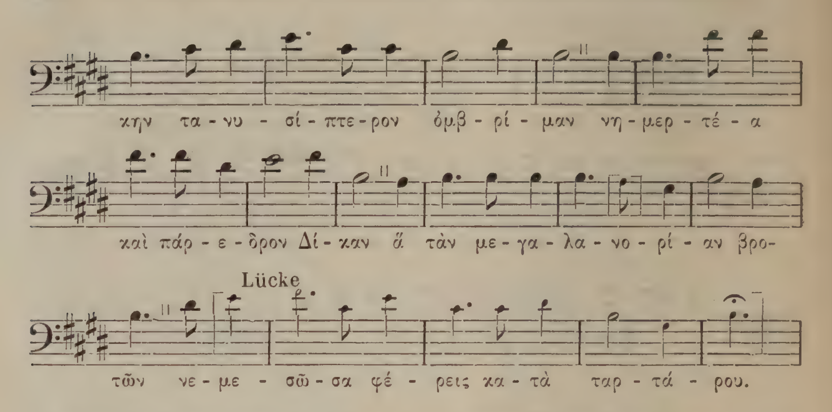
Auch die beiden andern Hymnen des Mesomedes (an Helios und an Nemesis) sind diatonisch und stehen in der lydischen Tonart; der dritte geht bis *fis'* hinauf. Sehr bedauerlich ist, daß das Εὐφαμείτω πᾶς αἰθήρ, das zweifellos nach einer archaistischen Melodie gesungen wurde, ohne die Melodie überliefert ist. Der Stil aller drei Hymnen ist eng verwandt, so daß man sie gern demselben Komponisten zuschreiben wird. Das fünfmal vorkommende Zeichen Λ ist wohl wirklich als Note *c'* (*his*) gemeint, nur bei 3. jedenfalls aus A (= *f'* bezw. *eis'*) verdorben; es als Dehnungszeichen zu fassen (Jan, Script. 463), berechtigt nichts. Die musikalische Vortrefflichkeit dieser Schleiftöne ist freilich einstweilen ihre einzige Erklärung.




ὠ - κεις χρυ-σέαι-σιν ἀ - γαλ - λό - με - νος κό - μαις πε - ρὶ
νῶ - τον ἀ - πεί - ρι - τον οὐ - ρα - νοῦ ἀ - κτῖ - να πο-
λύ - στρο - φον ἀμ - πλέ - κων αἴγ - λας πο - λυ - δερ - κέ - α πα -
γὰν πε - ρὶ γαῖ - αν ἅ - πα - σαν ἑ - λίσ - σων πο - τα-
μοὶ δὲ σέ - θεν πυ-ρὸς ἀμ-βρό - του τί-κτου - σιν ἐπ - ή - ρα-τον
ἁ - μέ - ραν. Σοὶ μὲν χο - ρός εὔ - δι - ος ἀ - στέ - ρων κατ' Ὄ-
λυμ-πον ἄ - να - κτα χο - ρεύ - ει ἄν - ε - τον μέ-λος αἰ - ὲν ἀ-
εί - δων Φοι - βη - ί - δι τερ-πό-με - νος λύ - ρᾳ. Γλαυ-κὰ δὲ πά-
2.
ροι-θε Σε - λά - να χρόνον ὥ - ρι - ον ἀ - γε - μο - νεύ - ει λευ-
κῶν ὑ - πὸ σύρ-μα - σι μό - σχων γά - νυ - ται δέ τέ σοι νό-ος
εὔ - με - νὴς πο - λυ - οί - μο - να κόσ - μον ἑ - λίσ - σων.



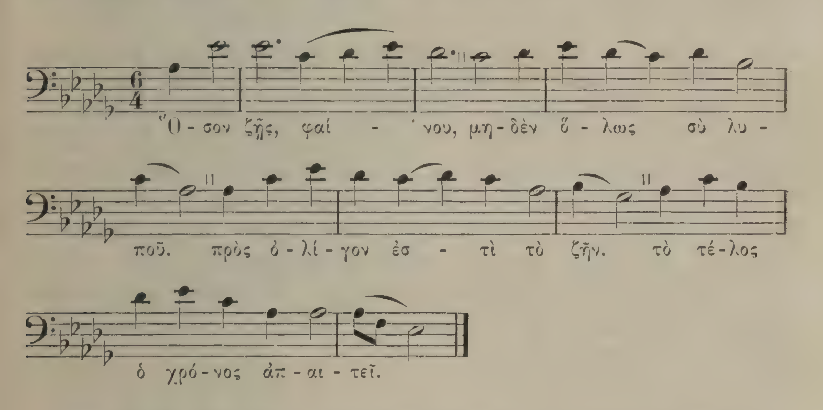
Εἰς Νέμεσιν.
Νέ-με-σι πτε-ρό-εσ-σα βί-ου ῥο-πά κυ-αν-
ῶ-πι θε-ὰ θύ-γα-τερ Δί-κας ἃ κοῦ-φα φρυ-άγ-μα-τα
3.
θνα-τῶν ἐ-πέ-χεις ἀ-δά-μαν-τι χα-λι-νῷ ἔ-χθου-σα δ' ὕ-
Lücke
βριν ὀ-λο-ὰν βρο-τῶν μέ-λα-να φθό-νον ἐκ-τὸς ἐ-
λαύ-νεις. Ὑ-πὸ σὸν τρο-χὸν ἄ-στα-τον ἀ-στι-βῆ χα-ρο-
πὰ με-ρό-πων στρέφε-ται τύ-χα λή-θου-σα δὲ πὰρ πό-δα
4.
βαί-νεις γαυ-ρού-με-νον αὐ-χέ-να κλί-νεις Ὑ-πὸ
πῆ-χυν ἀ-εὶ βί-ο-τον με-τρεῖς νεύ-εις δ' ὑ-πὸ κόλ-πον ὄ-
5.
φρυν κά-τω ζυ-γὸν με-τὰ χεῖ-ρα κρα-τοῦ-σα. Ἵ-λα-θι μά-
NB:
και-ρα δι-κα-σπό-λε Νέ-με-σι πτε-ρό-εσ-σα βί-
ου ῥο-πά. Νέ-με-σιν θε-ὸν ᾄ-δο-μεν ἀ-φθί-ταν νί-



Hier sei besonders auf die Gnadenbitte (Ἵλαθι) mit ihrer wirksamen Unterbrechung des Rhythmus vor dem Zurückkommen auf die Anfangsworte aufmerksam gemacht. Diese Melodie fällt gegenüber den bisher vorgeführten dadurch auf, daß sie sich nicht um die dynamische Mese der Transposition (*cis'*) bewegt und auch nicht ihre Schlüsse auf der dynamischen Hypate (*gis*) macht. Wenn auch leider der Schluß der Melodie fehlt, so ist doch mit Sicherheit aus dem Ganzen zu schließen, daß auch er nicht auf *gis* sondern auf *h* gehört, wie bereits Bellermann und auch Gevaert richtig herausgefühlt haben. Mit anderen Worten: zu den Fragen nach Tongeschlecht und Transposition kommt hier dringend auch die noch der Oktavengattung. Denn während sowohl in der Pindarischen Ode, als dem Euripidesfragment, sowie auch in den beiden ersten Mesomedes-Hymnen das Gravitieren zur Hypate des dorischen Tetrachords (*h a g fis*, *cis h a gis*) offen zutage liegt (höchstens könnte für den Hymnus an die Muse die Frage sein, ob dasselbe rein durchgeführt ist und nicht hie und da die lydische Oktave [*e fis gis a* ‖ *h cis' dis' e'*] als solche hervortritt), bewegt sich aber der Hymnus an Nemesis so auffällig innerhalb der Grenzen *fis'*—*fis* (was dem *d'*—*d* der Grundskala entspricht; man lese unsere Notierung mit Violinschlüssel ohne Kreuze), daß man demselben ohne Besinnen das phrygische Ethos zusprechen muß. Als Hypophrygisch würde die Melodie dann zu bezeichnen sein, wenn sie zwischen *fis'* und die Stimmung mit 5 ♯ hätte (Gevaert Hist. I. 132 nennt sie hypophrygisch).

Das 1883 auf einer Säule in Tralles in Kleinasien eingegraben gefundene kleine Skolion auf einen gewissen Seikilos (Bulletin de correspondance hellénique 1883, Philologus 1891 [Crusius], Vierteljahrsschrift f. MW. 1894) ist das einzige erhaltene Stück alter Notierung in einer B-Tonart. Die zweistufigen Pykna I|K und Φ|X

weisen dasselbe dem diatonischen Geschlecht und der iastischen (tief phrygischen) Stimmung zu. Das kurze Stück ist dadurch noch besonders wertvoll, daß es den praktischen Gebrauch des Hyphen ◡ (S. 120) in der Notenschrift belegt und einen großen Teil der Notenwerte durch – (zweizeitig) ⌐ (dreizeitig) bezeichnet, auch die Länge des zweiten Iambus jeder Dipodie durch • (Iktus) hervorholt (wenn sie aufgelöst ist durch • über beiden Kürzen [Bellermann, Anon. 3]). Damit ist deutlich die dipodische Messung markiert, d. h. der schwere vom leichten Takt unterschieden. Als Oktavengattung ist deutlich die phrygische zu erkennen, aber mit noch stärkerer Ausnutzung der oberen Hälfte als in dem Nemesis-Hymnus:



Mit Recht gilt dieses naive Klageliedchen auf die Vergänglichkeit des Lebens als eine Perle (leider bis jetzt die einzige) melischer Lyrik der Griechen.

Die beiden letzten der bis jetzt gefundenen Denkmäler der antiken Komposition, nämlich die in die Wände des Schatzhauses der Athener zu Delphi eingegrabenen Apollohymnen (1892 gefunden, 1893 und 1894 zuerst im Bulletin de Correspondance hellénique durch Weil und Reinach veröffentlicht) sind, wenn auch nach Anerkennung der Echtheit der Pindarischen Odenmelodie nicht die ältesten, so doch zweifellos die bedeutendsten von allen. Sie entstammen dem Ende des 2. Jahrh. v. Chr. Leider haben die Steintrümmer bei ihrer Zusammenstellung doch manche Lücke gelassen, an deren Ausfüllung nicht zu denken ist. In der Notierung unterscheiden sich dieselben von den Mesomedeshymnen auffällig dadurch, daß die Wiederholungen desselben Tonzeichens gänzlich fehlen, was man zweifellos mit Recht so ausgelegt hat, daß dasselbe Zeichen als wiederholt gilt, wo kein Zeichen über der Silbe steht. Besonders für die Aufzeichnung in Stein ist ein solches Verfahren gewiß vernünftig; es erinnert das an die Praxis

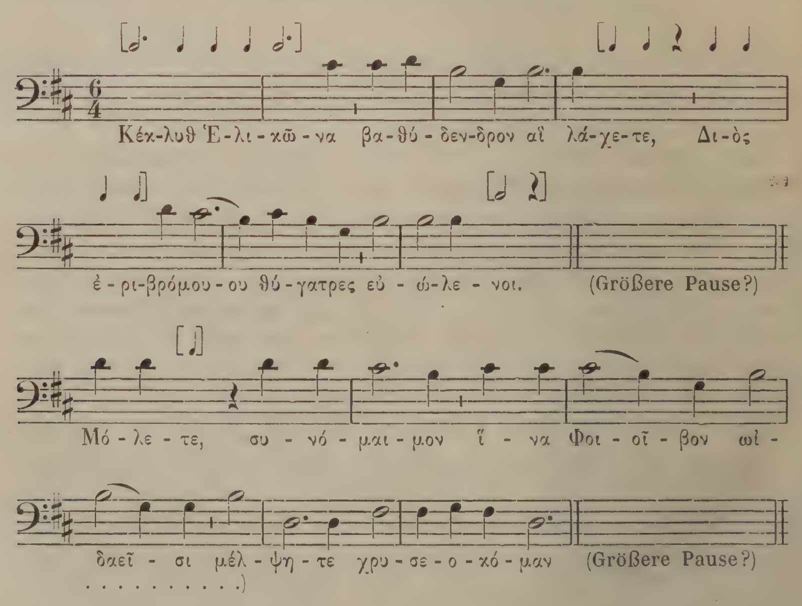
der Tabulaturen des 16. Jahrhunderts, welche vielfach dieselbe Weitergeltung **rhythmischer** Wertzeichen voraussetzen.

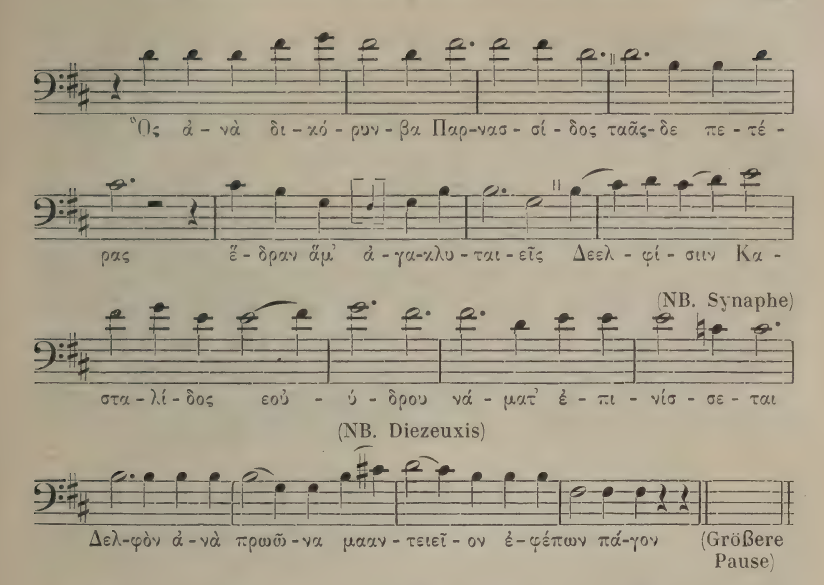
Der erste (mit Singnoten notierte) Hymnus steht nicht in seinem ganzen Umfange in derselben Tonart, wechselt auch mehrmals zwischen dem diatonischen und enharmonischen Geschlecht, wie das stellenweise Vorkommen dreistufiger Pykna neben den überwiegenden zweistufigen beweist.

Der erste Teil bringt nur folgende Notenzeichen zur Anwendung (nur gegen das Ende erscheint einmal die Trite synemmenon *c* statt *cis*):

⅄Ʊ Γ ΘI M YΦ F = *g′fis′ e′ d′cis′ h g fis d*

also eine diatonische Skala phrygischer Stimmung ohne Benutzung von *a* (Π) aber mit Heranziehung von *e*. Die Taktart wäre nach den üblichen Messungen die fünfzeitige (so bei Reinach, Gevaert, v. Jan); das will uns freilich schwer in den Sinn und der Aristoxenosfund von Oxyrhynchos hat die Zweifel an dem pentasemischen Takte verstärkt. Einen Versuch, mit normalen symmetrischen Taktverhältnissen ohne Vergewaltigung des Textes durchzukommen, habe ich bereits in dem als Probe ditonischer Pentatonik früher (S. 53) mitgeteilten Bruchstücke gemacht. Der ganze diatonische erste Teil ließe sich in ungraden Takten etwa so darstellen (unter Verzicht auf Ausfüllung der Lücken):





Da haben wir ein vortreffliches Beispiel vorübergehender Ausweichung (μεταβολή) zur Subdominanttonart (Hypodorisch) durch Herabsteigen im Tetrachord synemmenon (*e′*[*d′*]*c′h*), der sofort die Rückmodulation durch Aufsteigen in Tetrachord diezeugmenon (*cis′d′*[*e′fis′*]) folgt, also den Vorgang in der Melopöie, den Aristides p. 19 unter dem Namen ἀγωγὴ περιφερὴς [ἐμμετάβολος] beschreibt (εἴ τις κατὰ συναφὴν τετράχορδον ἐπιτείνας ταὐτὸν ἀνείη κατὰ διάζευξιν — es ist zwar die umgekehrte Folge, doch kommt sicher beiden Formen derselbe Name zu). Natürlich macht es keinen prinzipiellen Unterschied, ob die beiden einander gegensätzlichen Schritte (*c′h*, *h cis′*) dicht nebeneinander stehen oder durch ein paar andere Schritte voneinander getrennt sind.

Der zweite Teil des Hymnus macht von der Metabole einen reicheren Gebrauch, da er nicht nur die zum hypodorischen Tone führende Synaphe *c′h* statt der Diazeuxis *h*‖*cis′*, sondern auch die zum dorischen weiterführende *f e* (ΒΓ) einführt. Ersteres Pyknon (ΚΛΜ) erscheint dabei konsequent dreistufig, so daß also eine Mischung des diatonischen und des enharmonischen Geschlechts entsteht. Das ΚΛΜ auf Chromatik zu deuten, liegt keinerlei Grund vor, da für die Oxypykna der normalen Buchstaben-Triaden das erhöhende Gramma nicht entbehrlich wäre. Ein noch viel bedenklicheres Element haben aber die Übertragungen dieses Teils in die sich ergebende Melodie gebracht (Reinach, Gevaert, v. Jan), indem sie einige durch Herausspringen des erhabenen Punktes aus dem ⊙
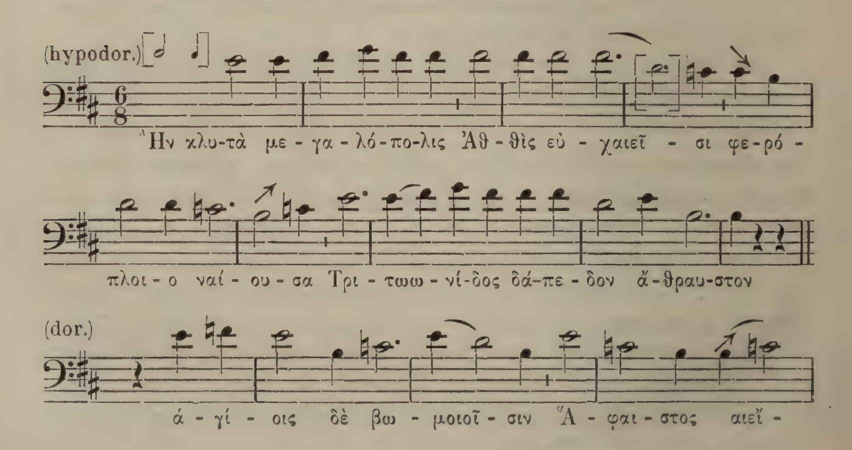
[Θ] entstandene O als solche nahmen. Wenn auch das *b* (*ais*) der anscheinend dauernd auf der Kithara konservierten Trite synemmenon der Originalstimmung entspricht (vgl. S. 82), so ist uns doch von einem so seltsamen Gebrauche dieses Tones (isoliert, außerhalb seines Pyknon, in einer Tonart, in die er auch als Apyknon nicht gehört) nichts überliefert, und daher die von Gevaert mit besonderem Eifer ergriffene Gelegenheit der Aufweisung einer unsererm modernen Moll mit übermäßiger Sekunde zwischen den Terzen der beiden Dominanten entsprechenden Melodik mit äußerstem Mißtrauen aufzunehmen. Da aber die photographische Wiedergabe (Bull. de Corr. hell. XVII Tafel XXI und XXI[b]) die Möglichkeit der Entstehung des O aus ⊙ bestimmt ergibt, so ist von der Deutung als *ais* unbedingt abzusehen. Die somit allein übrigbleibenden Notenzeichen des zweiten Teils sind:

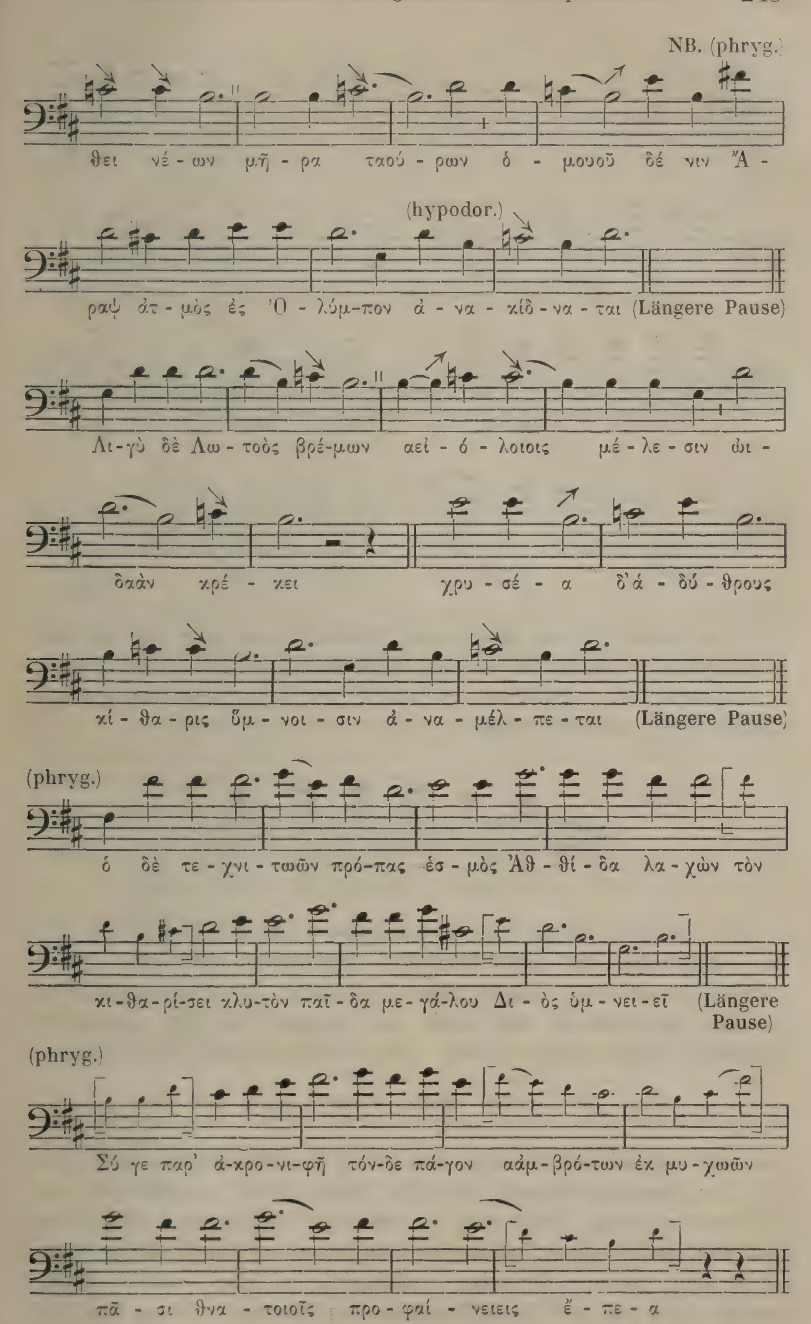
⅄Ʊ	ΒΓ	ΘΙ	ΚΛΜ	ΥΦ
g′fis′	*f′e′*	*d′cis′*	*c′*h*	*g fis*

den drei Stimmungen entsprechend:

Phrygisch:	*g′fis′*	*e′*	*d′cis′*	*h*	*g fis*	(ohne *a*!)
Hypodorisch:	*g′fis′*	*e′*	*d′*	*c′*h*	*g fis*	
Dorisch:	*f′ e′*		*d′*	*c′*h*		

Durch Ausscheidung des O und der Chromatik des ΚΛΜ fällt freilich das Notenbild dieses Teils erheblich einfacher und einleuchtender aus als bei Reinach, Gevaert und v. Jan, zumal wenn man auch den fünfteiligen Takt aufgibt:




NB. (phryg.)
θει νέ - ων μῆ - ρα ταού - ρων ὁ - μουοῦ δέ νιν Ἄ -
(hypodor.)
ραψ ἀτ - μὸς ἐς Ὄ - λύμ-πον ἀ - να - κίδ - να - ται (Längere Pause)
Λι-γὺ δὲ Λω - τοὸς βρέ-μων αεὶ - ό - λοιοις μέ - λε - σιν ὠι -
δαὰν κρέ - κει χρυ - σέ - α δ'ἁ - δύ - θρους
κί - θα - ρις ὕμ - νοι - σιν ἀ - να - μέλ - πε - ται (Längere Pause)
(phryg.)
ὁ δὲ τε - χνι - τωῶν πρό-πας ἑσ - μὸς Ἀθ - θί - δα λα - χὼν τὸν
κι-θα-ρί-σει κλυ-τὸν παῖ - δα με-γά-λου Δι - ὸς ὑμ - νει - εῖ (Längere Pause)
(phryg.)
Σύ γε παρ' ἀ-κρο-νι-φῆ τόν-δε πά-γον αἀμ-βρό-των ἐκ μυ-χωῶν
πᾶ - σι θνα - τοιοῖς προ - φαί - νειεις ἔ - πε - α

(phryg.)
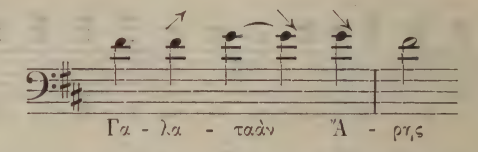
Τρί - πο - δα μαν - τειεῖ - ον ὡς ειεῖ - λες ἐχ-θρὸς ὃν ἐ - φρουοῦ -

ρειει δρά-κων ὅ - τε τε - οιοῖ - σι βέ-λε-σιν ἔ - τρη-σας αἰ -

ό - λον ἑ - λι - κτὰν φυ - άν ῎Εσθ' ὁ θὴρ συ - χνὰ συυ -

ρί-γμαθ' ἱί - εὶς ἀ - θώ-πευτ' ἀ - πέ-πνευευσ' ὁ-μῶς (Längere Pause)

Von einem dritten Hauptteile (Schluß) sind nur geringfügige Bruchstücke erhalten, in welche Zusammenhang zu bringen keinerlei Aussicht ist. Dieselben enthalten das enharmonische Pyknon Ж⅄Ʊ (*g′fis′*) auf die Worte:

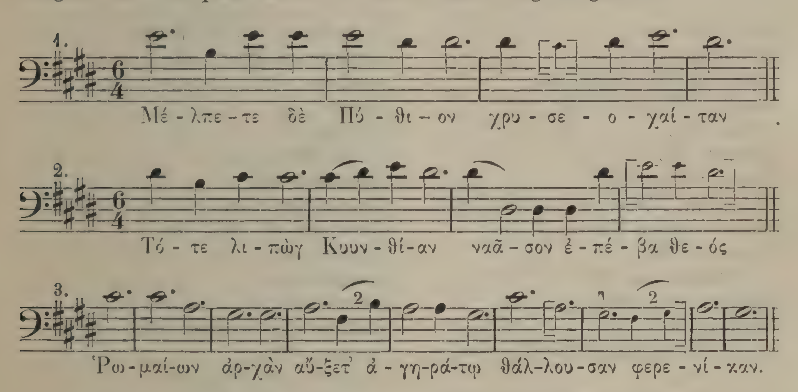


Der zweite delphische Apollonhymnus ist wie der zweite Teil des Fragments der Pindarischen 1. pythischen Ode mit Instrumentalnoten notiert. Leider sind die Lücken des weit ausgeführten Stückes so zahlreich, daß nicht ein einziges Mal vier zusammenhängende Takte erhalten sind. Die vorkommenden Töne sind:

a′gis′ fis′ e′dis′ d′cis′ h ais a gis fis dis

ein sehr erheblicher Umfang, mit vielen Ausweichungen, weswegen ich C. v. Jans Ansicht sehr einfacher Konstruktion der Melodie nicht zu teilen vermag. Doch mag er mit der Vermutung recht haben, daß wir in ihm einen Nomos vor uns haben. Ob nicht dieser Name auch dem ersten »Hymnus« zukommt, ist eine andere Frage; spricht doch ein gut Stück Tradition des Nomos Pythikos aus dem

den Tod des Drachen behandelnden Mittelteile. Eine Wiedergabe der Fragmente des zweiten Apollonhymnus mag hier unterbleiben; es genüge zu betonen, daß die Tonarten, in denen der Hymnus steht, die lydische (4 ♯) und hypolydische (5 ♯) sind, daß aber das Lydische auch mehrmals ins Hypophrygische (3 ♯) ausweicht (durch Anwendung der Synaphe) und zwar mit dem dreistufigen enharmonischen Pyknon für *a gis*, während im übrigen die Pykna zweistufig sind, also Diatonik herrscht. Von der Art der Melodiebildung mögen nur ein paar kleine Proben einen Begriff geben:



Das den Schluß des Ganzen bildende Gebet für ferneres Wachsen der Herrschaft der Römer beweist, daß der Hymnus erst nach der Eroberung Korinths durch Mummius (146 n. Chr.) eingegraben worden sein kann.

Mit diesem wenn auch beschränkten, so doch nicht ergebnislosen Einblicke in die praktische Melopöie der Griechen sei der Abschnitt beschlossen.

Alphabetisches Register
zur Geschichte der Musik des Altertums.

*) Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.

